نشریات موزهٔ همایون

PUBLIKATIONEN DER KAISERLICH OSMANISCHEN MUSEEN

IV

DIE BEIDEN «SASANIDISCHEN» DRACHENRELIEFS

(GRUNDLAGEN ZUR SELDSCHUKISCHEN SKULPTUR)

VON

HEINRICH GLÜCK

MIT FÜNF TAFELN

KONSTANTINOPEL
DRUCK VON AHMED IHSAN & C°
1917

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diebeidensasanid00gluc

نشریات موزهٔ همایون

PUBLICATIONEN DER KAISERLICH OSMANISCHEN MUSEEN

IV

DIE BEIDEN «SASSANIDISCHEN» DRACHENRELIEFS

(GRUNDLAGEN ZUR SELDSCHUKISCHEN SKULPTUR)

VON

HEINRICH GLÜCK

MIT FÜNF TAFELN

KONSTANTINOPEL
DRUCK VON AHMED IHSAN & C°
1917

Seite

a) in der sasanidischen.... 48
b) in der persisch—islamischen Kunst 50
c) Das türkische, kubische Prinzip bei den Seldschuken..... 51
B. Flächen- (Massen-) und Linienkomposition.... 54
a) Einfügung in den Rahmen 54
b) Das Prinzip der dekorativen Zerlegung.. 56
c) Ostasien..... 58
IV. ERGEBNIS: WESEN UND GEIST DER SELDSCHUKISCHEN SKULPTUR..... 59
Druckfehler..... 64

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Tafel I, a und b: Drachenreliefs im Kais. Ottom. Museum.

Tafel II, 1: Bagdad, Talismantor *(nach Sarre-Herzfeld, archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet).*
2: Konia, Relief vom Stadttore Alaeddins, *(nach Löytved, Konia).*
3: Achtamar, Wandrelief des Königs Gagik.

Tafel III, 1: Kais. Ottom. Museum, Relief aus Konia.
2: Kais. Ottom. Museum, Relief aus Nasibin.

Tafel IV, 1: Taq i bostan, Gewandmuster vom Reiterbild Chosraus II *(nach Falcke, Kunstgesch. der Seidenweberei).*
2: Taq i bostan, Relief Ardeschir I. *(nach de Morgan, Mission scientifique en Perse IV).*
3: Kais. Ottom. Museum, Stuckreliefs aus Diarbekir.

Tafel V, 1: Kais. Ottom. Museum, Löwentorso seldschukisch.
2: Ani, Gregorkirche, Fresko.
3: Konia, Relieffragment einer Steinumrahmung *(nach Sarre, Seldschukische Kleinkunst).*

I. Einleitung.

Auf allen neuentdeckten oder als neu in die wissenschaftliche Betrachtung eingezogenen Gebieten der bildenden Kunst ist es immer das rein Motivische der Darstellung (der gegenständliche Typus), auf dessen Erklärung sich das Hauptangenmerk lenkt, und für das man Parallelen herbeizuschaffen sucht. Wohl muss eine solche Arbeit schon um des rein kulturhistorischen Einblickes, wegen getan werden ; und vielfach gewährt sie auch Anhaltspunkte für die Beziehungen zwischen einzelnen Kunstkreisen. Nicht aber vermag sie einen Einblick in des eigentlich künstlerische Ausdrucksvermögen einer Kunstrichtung zu geben. Da ist es aber notwendig, auch die formbildenden Elemente zu beachten, und die Gesetze zu erkennen, die oft ein und dieselbe Darstellung, ein und dasselbe Motiv, je nach dem Geiste der Zeit und des Volkes in ganz verschiedener Behandlungsweise erscheinen lässt. Notwendig um so mehr dann, wenn es sich um Kunstkreise handelt, in denen ein gewisser Schatz von Darstellungen und Motiven durch Jahrhunderte traditionell beibehalten und nicht nur von Periode zu Periode, sondern auch von Volk zu Volk ohne wesentliche gestaltliche Aenderungen vererbt wird. In dieser Beziehung sind es gerade die orientalischen Gebiete, die einen besonderen Konservativismus zeigen, und bei denen es deshalb in besonderem Grade notwendig wird, durch eine formal stilistische Behandlung den historischen Ablauf festzustellen. Darin stehen aber die Wissenschaften, die sich mit orientalischer Kunst beschäftigen, kaum in den Anfängen.

So konnte es kommen, dass ein und dasselbe Kunstdenkmal, wie das hier zu behandelnde, von einer Seite als seldschukisch, also etwa als dem XIII. Jahrhundert angehörig, von der anderen Seite als sasanidisch, u. zw. dem VI. oder VII.

Jahrhundert angehörig bezeichnet werden konnte [1]). Ein «neuerer» Kunsthistoriker mag sich wundern, wie solche Differenzen in den Meinungen zustande kommen können, ist doch in der neueren europäischen Kunstgeschichte gerade durch die Mittel der formalen Analyse eine historische Einreihung von Denkmälern bis auf kleinste zeitliche und lokale Abgrenzungen möglich gemacht. Ohne dass deshalb die bisherige Art der Forschung in ihren Ergebnissen bezüglich des in unserem Falle Dargestellten vernachlässigt werden soll, mag die vorliegende Abhandlung vor allem als Versuch gelten, die Wichtigkeit einer formalen Untersuchung im Gebiete der orientalischen Kunst an einem bestimmten Falle zu zeigen.

Die beiden Reliefs, um die es sich hier handelt, wurden 1889 von Strzygowski bei einem Konstantinopler Antiquar gesehen und gelangten 1916 in den Besitz des kais. ottomanischen Museums. Im Inventar (als Nummern 1163 und 1164)[1] findet sich als Fundort der Vermerk: "Konstantinopel, in einem Han". Damit ist für die Herkunft und Bestimmung der Reliefs bei dem Mangel an einer Inschrift so viel wie kein Anhaltspunkt gegeben, es sei denn, dass gerade diese Umstände auf eine Verschleppung der Denkmäler von aussen her weisen. Wir sind also nur auf die Tatsachen angewiesen, die uns durch die Denkmäler selbst gegeben sind.

1) *J. Strzygowski*, Mschatta (Ib. k. p. Ks. XXV (1904) S. 312, Fig. 89:, « Sie dürften wohl seldschukisch sein und aus Kleinasien stammen ».

F. Sarre, ibid. XXV (1904) S. 64 ff. zae hlt es ohne nähere Aussprache unter den sasanidischen Darstellungen gleichen Gegenstandes auf; ibid. XXVI (1905) S. 78: « Im möchte diese Drachenreliefs auch für sasanidisch und nicht für seldschukisch halten ».

J. H. Heiberg, Tidskrift for industri VII (1906) S. 165, Fig. 40 ist mir nicht zugänglich.

G. Mendel, Catalogue des sculpt. grecques etc. (Musées Impér. Ottom.) 1914 Bd. II, S. 581 ff.: « L'origine sassanide de ces reliefs et du suivant nous paraît certaine; certaine par suite l'erreur qu'a commise M. Strzygowski en y voulant reconnaître une ouvre seldjoukide; c'est un bon travail décoratif, probablement du VIe ou du VIIe siècle ».

1) Im Katalog von *G. Mendel* führen die Reliefs die Nummern 790 (1164) und 791 (1163).

II. BESCHREIBUNG (Taf I, a. b.)

1. Die Darstellung.

Die Reliefs stimmen sowohl nach ihrer Gösse, (790: 1.065m Höhe: 1.05m Breite; 791: 1.07m Höhe: 1.125m Breite), nach ihrem Material, einem graublauem, feinkrystalligem Marmor 1) wie auch nach Ihrer Darstellung und Ausführung derart überein, dass ihre Zusammengehörigkeit ohne weiteres erkenntlich ist und in der Beschreibung mit Berücksichtigung einzelner Abweichungen eines für beide genommen werden kann. Auf den circa 5-7 cm dicken viereckigen Steinplatten ist in Hochrelief je ein Fabeltier einmal nach rechts, einmal nach links gewendet gegeben. Der Vorderleib hat etwa die Gestalt eines Löwen, der Hinterleib ist vogelartig mit einem zylindischen Schwanz versehen. Zwei schräg nach oben gerichtete Flügel — der hintere nur in seinem obersten Teile sichtbar — setzen an den Weichen des Tieres an, durch ein über die Brust laufendes Band von den Schultern getrennt. Die vordere Pranke ist leicht aufwärts gerichtet nach vorne gestellt, (bei a etwas stärker erhoben), die vom Beschauer abgekehrte greift schräg nach oben. Die Pfoten sind nach Katzenart halb eingezogen nach unten gekrümmt. Auf dem gedrungenen Halse sitzt ein plumper Kopf mit stark vorgetriebener Stirne, in die seitlich das grosse Auge mit kreisrunder, gebohrter Iris eingesetzt ist. Dahinter sitzen die dem Hochrelief entsprechend je zweimal gegebenen spitzen Ohren 2). Die leicht geöffnete dicke Schnauze lässt die Zunge und die beiden gleichmässigen Zahnreihen erkennen. Ihr oberer Teil ist muschelartig gedreht und an der Spitze nach oben aufgerollt, zwei runde Bohrlöcher kennzeichnen die Nüstern. Die Behaarung des Kopfes ist gegen den glatten Hals und Vorderleib durch ein Kymation (Lanzettspitzen mit Kreispunkten wechselnd) abge-

1) *G. Mendel* gibt irrtümlicher Weise im Katalog die Bezeichnung:, marbre blanc.

2) An beiden Reliefs sind die vorderen Ohren abgebrochen, bei a das rückwärtige nachträglich etwas zu tief eingesetzt.

setzt. Der ganze Hinterbleib sowie die Flügel sind reich ornamentiert. Ein gleiches mit einer Reihung von Kreispunkten verziertes Band, wie das, welches den Ansatz des Flügels vom Körper trennt, teilt den Flügel selbst in zwei Hälften. Deren untere zeigt ein Schuppenmuster, in dessen einzelne Rauten oder Dreiecke Kreisringe gesetzt sind. Das Schuppenfeld ist auf der einen Seite durch einen glatten einfachen, auf der anderen durch einen zweizeiligen Steg umrahmt, der sich am unteren Flügelansatze spiralig aufwindet. Der obere Teil des Flügels gibt in parallelen Abstufungen die glatten Schwungfedern wieder, von denen sich die beiden obersten längsten ebenfalls einrollen. Der Hinterleib des Tieres besteht eigentlich nur aus dem im Bogen steil nach oben gestellten Schweif, der an der Biegung durch eine fünfstreifige Borte zusammengehalten wird. Das Muster ahmt durch einen Rapport von deltoidartigen Schuppen, in und zwischen die Ringe mit senkrechten Stegen gesetzt sind, offenbar die Fiederung des Pfauenschweifes nach. Unter der Borte erscheint bei b ein gekrümmter spitziger Fortsatz, statt dessen sich bei a ein viereckiger in den Hinterkörper eingemeisselter Ausschnitt findet. Ein Zapfenloch an dessen oberer Innenfläche lässt darauf schliessen, dass hier ein Teil besonders eingesetzt war. Die ganze Figur ist unten und seitlich durch einen kaum merkbar vorspringenden Randsteg umrahmt; oben wird die Platte durch einen drei cm vorspringenden verkehrten Zahnschnitt abgeschlossen, dessen Zähne auf einer Leiste aufgesetzt nach oben stehen.

2. Die Reliefbehandlung.

Auf der verhältnismässig dünnen, den Grund bildenden Platte erhebt sich das Relief in der fast überall gleichmässigen Höhe von 11 cm, so dass der Grundfläche eine zweite obere parallele Reliefffläche entspricht. Die Vermittlung von vorderer zu hinterer Reliefffläche ist nicht durch ein allmähliches Uebergehen der Ränder (Verflachen der Modellierung) gegeben, diese führen vielmehr fast in der ganzen Dicke des Reliefs

senkrecht in die Tiefe. Nur an den Stellen, die in der Natur einer Rundung entsprechen würden, wie am Uebergange von den Weichen zur Brust bzw. zum Rücken, und an dem zylindrisch zusammengefaltet gedachten Schweife sind die an die vordere Reliefläche stossenden Ränder nur leicht abgerundet, so dass die *Flächenhaftigkeit* der Vorderseite gewahrt bleibt. Dabei ist trotz dieser keine rein silhouettenhafte Wirkung, gewollt. Dies kommt dadurch zum Ausdruck, dass die Ohren zweimal gegeben sind, das Tier also als ein *vollplastisch* gedachter Körper zwischen zwei Flächen gepresst erscheint. Die vollkörperliche Auffassung, die ja auch der grossen Höhe des Reliefs entspricht, zeigt sich weiter darin, dass auch die in die Tiefe führenden Ränder für die Darstellung verwendet sind. So sind an der Spitze der Schnauze, von vorne nicht sichtbar, die beiden Nüstern gegeben, und auch die Ornamentation des Schweifes sowie des über die Brust laufenden Bandes setzt sich nach der Tiefe zu fort. Doch kommt diese Auffassung an einzelnen Stellen doch mit der flächenhaften Reliefbildung in Wiederspruch, u. zw. an jenen Stellen, an denen sich von Natur aus zwischen vorderer und hinterer Reliefläche parallele Teilflächen ergeben, wie sie z.B. durch das hinter der Brust vorgestreckte Bein gebildet werden. Hier half sich der Künstler auf die Weise, dass er den Ursprung des Armes fast im Reliefgrund verlaufen liess, ihn aber nach der Pfote hin in schiefer Ebene bis an die vordere Reliefläche herauszog, so dass er dort die volle Dicke des anderen Beines und damit des ganzen Reliefs erreichte. In ähnliche Weise ist eine Vermittlung zwischen zwei Reliefebenen durch die obere Hälfte des vorne erscheinenden Flügels erzielt, indem dieser nach oben zu immer mehr dem Grunde angenähert wird, bis er an der Spitze die Erhöhung des Zahnschnittes (3 cm.) und damit auch die Flächenstufe des zweiten Flügels erreicht.

Die Zeichnung des Tieres innerhalb der Hauptkonturen geht nur dort von einer rein flächigen dekorativen Art ab,

wo in der Natur tatsächlich grössere Rundungen zugleich den Ansatz eines selbstständigen organischen Gliedes bezeichnen würden ; so an der Schnauze, den Augen und — allerdings kaum merklich — am Kniegelenk. Die Ueberschneidung der einzelnen Schwungfedern ist durch schräge Abstufung der Flächen wiedergegeben. Doch ist nirgends an diesen Stellen eine „. Modellierung " verwendet, die einer natürlichen Relation oder dem Uebergang von Fläche zu Fläche entsprechen würde.

Schliesslich erübrigt es noch zu fragen, wie weit die Reliefbehandlung einer gewollten Wirkung entspricht. Da ist es nun einleuchtend, dass gerade die hervorgehobenen Prinzipien einer klaren Erfassung des Gegenstandes in grösstem Masse entgegenkommen. Vor allem ist es die durch die Höhe des Reliefs und die scharfe Silhuettierung erzielte Wirkung von Hell (Körper) und Dunkel (Grund), die das Tier in vollkommen klaren Umrissen erscheinen lässt, und mit der auch die Ausführnng des übrigen dekorativen Details durch den Schrägschnitt und die tiefendunklen Bohrungen offensichtlich rechnet.

Eine Bedachtnahme auf die Wirkung äussert sich endlich auch darin, dass die Reliefs für eine bestimmte Art der Anbringung gearbeitet sind. Zunächst ist ihre Verwendung als architektonischer Schmuck schon rein äusserlich durch die rohe Behandlung der Hinterseite und die Spuren eines festen grauen, zementartigen Mörtels, sowie durch Einsätze eiserner Haken, mit denen sie an der Mauer befestigt waren, gegeben. Die Zahnschnittbekrönung legt nahe, dass sie am oberen Rande eines architektonischen Teilgliedes oder überhaupt am Abschluss eines Bauwerkes angebracht waren. Die Gegenständigkeit der beiden Tiere lässt auf eine symmetrische Anordnung schliessen, jedoch so, dass, die Platten in einigem Abstand von einander standen, wie der Abschluss und das geringe Vorspringen des letzten Zahnschnittgliedes (bei a rechts unbeschädigt) zeigt. Auch durch die Detailbehandlung werden diese Annahmen bekräftigt, und in gewissem Sinne noch

erweitert. Denn während z. B. am Schweife die Ornamentik auch an der Unterseite regelmässig fortgeführt erscheint, ist sie an der für einen unten stehenden Beschauer abgekehrten Oberseite (speziell wo sie aus dem Rücken herauswächst) kaum oder wenigstens nur andeutungsweise gegeben. Für eine Untersicht mag ferner der Mangel einer höheren Umrahmung am unteren und an den seitlichen Rändern der Platten sprechen, wo nur eine schmale, bloss einige Millimeter erhöhte Leiste herumläuft. Schliesslich bezeugt die deutliche Ausführung der in Vorderansicht nicht sichtbaren Nüstern, dass nicht nur eine Entfernung der Reliefs von einander, sondern auch eine Anbringung in der Art verauszusetzen ist, dass auch die Schmalseite vorübergehend zur Geltung gelangte. Dies kann nur so gedacht werden, dass sich die Figuren entweder an der Vorderseite vorspringender Tortürme, oder an dem Tore selbst in entsprechender Höhe angebracht befanden.

III. UNTERSUCHUNG.

1. Architektonische Verwendung.

Die aus der Reliefbehandlung sich ergebende Art der Anbringung der beiden Reliefs als architektonischer Schmuck zu beiden Seiten eines Durchgangs ist bereits in der altorientalischen Kunst geläufig. Dort sind dergleichen gegenständige Fabelwesen am Aufbau des Torgebäudes in der Art eines Sockels verwendet, finden sich aber auch in den Rundfries des oberen Torbogens einbezogen (Chorsabad).

In parthischer Zeit ist figürlicher Schmuck im engsten Zusammenhange mit der Artchitektur des Torbogens an den Iwanen von Hatra bekannt.[1] Bei den Sasaniden tritt er uns an dem einen der Iwane von Taq i bostan in der Gestalt von Siegesgenien deutlich als eine gegenständliche Uebernahme vom Westen entgegen. Dort füllen die Gestalten die durch

1) *W. Andrae* Hatra.

die Rundung des Torbogens innerhalb der rechteckigen Umrahmung entstehenden Zwickel. In gleicher Weise wird figürliche Skulptur dann im islamischen Kreise m. W. erst wieder vom XII. Jahrhundert an verwendet, so am Talismantor in Bagdad, Taf II, 1, wo gegenständige Drachen eine sitzende Figur in die Mitte nehmen. Auch für die beiden jetzt im Museum von Konia befindlichen Genienreliefs, Taf, II 2, ist eine derartige Benützung als Schmuck des Haupttores der von Ala eddin 1221 vollendeten Stadtmauern durch die, wenn auch nicht ganz zuverlässige Zeichnung Texiers [1] bewiesen. In diesen Fällen ist die Darstellung den Zwickeln angepasst und füllt diese womöglich ganz aus. Die gleichartige Verwendung ähnlichen Gegenstandes in seldschukischer und sasanidischer Zeit ist leicht daraus erklärlich, dass sich die rechteckige Umrahmung des Torbogens in diesen beiden Kunstkreisen besonderer Beliebtheit erfreut und sich für diesen Zweck besonders eignet. Darauf kann hier nicht eingegangen werden, zumal diese Gleichartigkeit uns keine Anhaltspunkte für die Zugehörigkeit unserer Reliefs zu dem einen oder anderen Kreise gewährt. Uns interessiert zunächst mehr die technische Art der Einführung der Skulptur und das daraus sich ergebende Verhältnis zur Architektur.

Da ist an unseren Reliefs nicht nur äusserlich an den Mörtelspuren der Ränder, sondern auch durch das Fehlen einer besonderen Rahmung, sowie durch die Tiefenlage des Zahnschnittes deutlich, dass die Steine so in die Wandfläche eingelassen waren, dass der Reliefgrund mit der Mauerfläche eine Ebene bildete Es ist also der Baustein selbst, der unmittelbar die Darstellung trägt, nicht etwa eine an der Wand selbstständig befestigte Platte. Dasselbe ist an den Genienreliefs von Konia zu konstatieren, nur dass sich iher die Darstellung auf mehrere Steine erstreckt. Damit erscheint die Skulptur in engstem Zusammenhange mit der Architektur und garadezu als ein

1) *Texier*, Description de l'Asie-Mineur, Paris, 1849, PLXCVII., p. 144.

Teil dieser selbst. Dabei sind die Steine aber doch nicht nach allen drei Dimensionen ausgedehnt, sondern als Platten genommen, ohne die Tiefe eines Quaders zu erreichen. Wie aus der ursprünglichen Anbringung der Genienreliefs am Stadttore von Konia zu erkennen ist, hängt diese Art der Einfügung mit einer Mauertechnik zusammen, die von christlicher Zeit an speziell in den steinigen Hochländern nördlich des Taurus typische Geltung hatte. Es ist die Technik des Gussmauerwerks, die einen rohen Betonkern mit aussen regelmässig geschnittenen Platten verkleidet, oder besser zwei parallel gestellte Plattenreihen mit dem Betonkern ausgiesst. Ich führe als ein Beispiel von Hunderten die Kirche von Achthamar bei Wan an 1), die 904-936 datiert ist und uns durch ihren besonders reichen eigenartigen Reliefschmuck, der die Wände in breiten Flächen und Bändern umzieht auch im Weiteren noch beschäftigen wird, Taf. II 3 gibt ein Detail davon, in dem die Zusammensetzung aus mehreren Steinplatten bei grösseren Figuren deutlich wird, während bei kleineren Figuren oder Figurengruppen die Berechnung für eine Platte ersichtlich ist. Dabei sind aber die Figuren nicht mit einem der Steinplatte entsprechenden Rahmen umgeben, sondern der Reliefgrund bildet mit der Mauerfläche auch hier eine Ebene. Dass diese Mauertechnik und damit auch die Art der Anbringung figürlichen Schmuckes in diesen Gebieten, wo sie bodenständig ist, unmittelbar durch die Seldschuken übernommen wurde, ist nicht zu bestreiten, wie sie denn in dieser Zeit auch in anderen islamischen Ländern Eingang fand. (Man beachte in diesem Zusemmenhange die Wappentiere (Löwen) an den Mauern und Toren der islamischen Festungsbauten).

Doch kam noch ein Zweites hinzu. — Die seldschukische Architektur in Kleinasien kann bis zu einem gewissen Grade als eine direkte Uebertragung der chorasanischen Ziegelarchitektur

1) *Rivoira*, Arte musulmana I. 219 ff.; W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Turkestan.

in Stein gelten 1). Tatsächlich läuft die Ziegelarchitektur in Kleinasien nebenher, so dass oft Stein und Ziegel an ein und demselben Baue Verwendung finden. Bei einer solchen Vermischung musste der innige Zusammenhang von Skulptur und Architektur in dem Momente verschwinden, oder wenigstens geschwächt werden, in dem der Stein als blosse Verkleidung eines Ziegelkernes genommen wurde. Denn in diesem Momente war für die Reliefskulptur das einfachere Mittel gegeben, sie in Form von Platten an der fertiggesteltten Mauer zu befestigen. Damit musste aber auch das Gefühl für die Selbstständigkeit der Reliefdarstellung und mit ihm auch die Rahmung an Bedeutung gewinnen. Und so sehen wir z. B. am Talismantor in Bagdad Taf II 1, wo die Steinreliefs zur Verkleidung der Ziegelarchitektur dienen, — nur dass hier im Gegensatze zu Kleinasien der Ziegel das Autochtone und der Stein das Importierte ist, — diese wohl in der mosaikartigen Steinmanier zusammengesetzt, die Grundfläche aber von der übrigen unbenützten Ziegelwand durch einen architektonischen Rahmen gesondert. Aber auch dort, wo nicht die Verkleidung der Ziegelwand dazu den Anlass gab, dürfen wir annehmen, dass die bildmässige Geschlossenheit der Darstellung gegenüber der Architekturfläche an Geltung gewann, besonders dann, wenn es sich um kleinere Darstellungen handelte, für die eine einzige Platte genügte. Tatsächlich sind auch für diese Art im Museum von Konstantinopel zwei aus Konia stammende Reliefs vorhanden, offenbar Reste des reichen Skulpturenschmuckes, mit dem Ala eddin seine Mauern schmückte. Beide (Katalog G. Mendel II, Nr. 792 (972): kämpfende Krieger) 2) und 793 (1651): Greif Taf. III, 1, zeigen einen einfachen Rundstab als Rahmen, um den der Stein in Reliefhöhe stehn gelas-

1) *Sarre*, Reise in Kleinasien, Forschungen zur seldschukischen Kunst, Berlin 1896, s. 39. ff.

2) Abgebildet bei: *A. Munoz*. Nuovo bull. di arch. crist. XII, 1906, pl. IV. 2 (p. 114); *G. Mendel*, Rev. de l'art anc. et mod. XIII, 1909, t. XXVI, p. 226 u. fig. 7.

sen ist. Diese Reliefs zeigen auch dieselbe Art der Einbindung in die Mauer durch Haken wie unsere Drachenreliefs und stimmen mit diesen auch in der Grösse ungefähr überein. — Ein anderes Relief im Tschinili Kiösk [1], das mit einem türkischen Segensspruche versehen ist und einen durch zwei Nischen gegliederten architektonischen Aufbau nachahmt Taf. III, 2, zeigt beide Arten, die gerahmte und ungerahmte nebeneinander. Am oberen Ende erscheinen in symmetrisch gegen die Mitte zu gerichteter Folge je zweimal der Greif, der Pfau, eine in orientalischer (indischer?) Weise sitzende Figur und eine Gans. Ist diese Folge friesartig, aber in separaten umrahmten Feldern gegeben, wobei die von den Greifen eingenommene Mitte durch zwei Stege besonders scharf getrennt ist, so erscheinen daneben an den oberen Aussenzwickeln der Nischen (die inneren Zwickel sind gemeinsam für das Inschriftfeld benützt), Papageien und Kakadus ohne besondere Umrahmung in gegenständiger Anordnung. Das Gefühl für eine bildmässige Umrahmung mochte durch hellenistische und christliche Vorbilder, deren Wirksamkeit schon durch die Wiederverwendung antiker Reste gerade zur Zeit Ala eddins nahegelegt ist [2], eine besondere Stärkung erfahren haben. Doch konnte es sich nicht in dem Masse durchsetzen, dass dadurch die traditionelle Auffassung des Reliefschmuckes als ein Teil der Mauerfläche aufgegeben wurde. Dies zeitigte Kompromisse, die je nach der Reliefbehandlung auf verschiedene Art dasselbe erreichten: Wenn in Abb. 1, Taf III wohl eine deutliche Begrenzung des Bildfeldes gegeben ist, diese aber durch den ringsum in gleicher Höhe stehen gelassenen Stein mit der Wand in eine Ebene zu liegen kommt, so ist auf diese Weise hier das Flachrelief trotz des Rahmens wieder in die Mauer einbezogen. Ist aber hier die Wirkung des Rahmens

1) Das Relief, das auch auf der Rückseite skulpiert ist, stanunt aus Nasibin (Provinz Diarbekr).

2) sh. *Sarre*, Seldschukische Kleinkunst, S. 3 f. Vgl. dort auch Abb. 20.

durch den gegenüber der Wandfläche vertieften Reliefgrund erzielt, so war dies bei unseren in Hochrelief gegebenen Drachenbildern nicht vorteilhaft. Hier zeigt sich aber ein feines, vielleicht unbewusstes, aber in der Tradition begründetes Empfinden des Künstlers, wenn er, wie an den Genienreliefs in Konia, den Reliefgrund mit der Architekturfläche zusammenfallen lässt und das durch den Block gegebene bildmässige Feld wahrt, aber nur mit einer kaum sichtbaren Umrahmung umgibt und so auch der Forderung nach einem Rahmen gerecht wird. Nur an der oberen Kante gibt der Zahnschnitt eine deutliche Begrenzung und zeigt damit den Abschluss eines architektonischen Gliedes an. Gleich hier soll dieses Motif eine kurze Besprechung erfahren, da ihm im Zusammenhange mit dem eben Gesagten eine besondere Bedeutung für die historische Einstellung unserer Reliefs zukommt.

Der Zahnschnitt ist aus der chorasanischen Tradition der Ziegelarchitektur, in der derartige tektonische Elemente keine Geltung hatten, nicht zu erwarten. Wohl aber hatte er sich im kleinasiatisch-armenischen Hochlande in eigener Tradition durch Jahrhunderte ererbt. Allerdings verlor er schon früh die ihm von Hellenismus her innewohnende tektonische und plastische Kraft, was darin zum Ausdruck kam, dass er zunächst, in die Fläche gedrückt, nicht mehr das Einspringen und das separate Ansetzen der Zähne unterhalb einer vorspringenden Platte zeigt, sondern wie in unserem Falle als flache Leiste erscheint, in der durch Ausschneiden von würfelförmigen Vertiefungen die Zahnung entsteht. Die Umwandlung in ein rein dekoratives, unplastisches Motiv zeigt sich im weiteren noch darin, dass die Zahnung in beliebigem Masse wiederholt und in einer Art Schachbrettmuster zwei-oder mehrzeilig auftreten kann. In diesem Momente musste auch das Gefühl für seinen struktiven Ursprung schwinden, und es konnte als dekorative Rahmung sowohl horizontal als vertikal mit den Zähnen nach aussen und innen gegeben werden. So

finden wir den Zahnschnitt dann im XII. und XIII. Jahrhundert besonders in Syrien als ein immer wiederkehrendes Schmuckmotiv. Es brauchen hier nicht die vielen Beispiele, wie sie besonders in Aleppo (z. B. Han Wezir, Innenfassade) charakteristisch zu finden sind, aufgezählt werden, es genügt einen speziellen Fall zu erwähnen, der unseren Reliefs besonders nahe steht. An einem der Holzsarkophage aus der nach Huart (Konia, Paris 1897, p. 112) im Jahre 1224 errichteten Türbe des Seijid Mahmud Hairani in Akschehir [1]) ist unter der Kante des Sarkophaggiebels deutlich jener verkehrte Zahnschnitt gegeben, wie er an unseren Reliefs vorkommt, wobei ihm oben ein zweiter entgegengesetzter entspricht, dessen Zähne von oben her über den Zwischenräumen des ersteren zu stehen kommen. Auch dadurch entsteht eine Art Schachbrettmuster der positiven und negativen Teile, doch so dass beide Leisten in ihren Zahnungen deutlich getrennt erscheinen. Ob wir nun bei den Drachenreliefs in dem oben anstossenden Stein eine solche Entsprechung anzunehmen haben oder nicht, sicher ist, dass wir in seldschukischer Zeit u. zw. gerade unter der Regierung Ala eddins eine derartig freie dekorative Verwendung des Zahnschnittes nachweisen können, in einer Periode, die ja durch die Aufnahme aller möglichen zufällig oder traditionell vorhandener und fremd eingeführter Motife charakterisiert ist. In der sasanidischen Kunst aber werden wir den Zahnschnitt abgesehen davon, dass er dort bisher nicht nachgewiesen ist, wenigstens in einer solchen auf seine tektonische Bedeutung so wenig Rücksicht nehmenden Einführung sicherlich nicht vorsauszusetzen haben. Dort stehn wir einerseits der Antike noch zu nahe, anderseits standen den Sasaniden die achamanidischen Grabreliefs immer von Augen, an denen die rein struktive Abkunft des Zahnschnittes noch deutlich zu erkennen ist.

Alle diese angeführten Umstände, im besondern aber

1) Abb. bei *Sarre*, l. c., T. XIV Text p. 35). Die Sarkophage sind jetzt im Ewkaf-Museum in Konstantinopel.

auch das Motif des Zahnschnittes weisen auf die Zeit des islamischen Mittelalters und speziell auf das seldschukisch kleinasiatische Gebiet. Wir dürfen uns allerdings nicht verhehlen, dass auch in vorislamischer Zeit Voraussetzungen für jene Art der architektonischen Verwertung von Skulptur vorhanden waren, in der sie ohne bildmässigen Rahmen als ein Bestandteil der architektonischen Fläche gilt, u. zw. eben auch dort, wo Gussmauerwerk in Betracht kommt. So in Hatra. Auf die Bedeutung, die diesem Denkmale in materialtechnischer Beziehung als einem Vorläufer im kleinasiatischarmenischen Gussmauerbaue zukommt, kann hier nicht eingegangen werden [1]. — Auch in Mschatta [2], überzieht der Skulpturenschmuck die Wandfläche so dicht, dass der Grund wohl durch seine Tiefendunkelwirkung, nicht aber als unbenutzte Fläche zum Muster in Kontrast tritt. Dort findet sich wohl auch eine Art Rahmung, die aber mit dem bildmässigen Abschluss, wie er in seldschukischen Reliefs erscheint, nichts zu tun hat., sondern deutlich als dekorative Aufteilung der architektonischen Fläche gedacht ist, in die sich der Bildschmuck ohne auch nur den Schein von Selbstständigkeit zu gewinnen, einfügt. Man vergleiche dazu auch die streifen—oder felderförmige Aufteilung an einzelnen sasanidischen Reliefs, die als rein formale Gliederung die bildmässige Einheit der Darstellung eher zerstört als zusammenfasst. In den rein sasanidischen Baudenkmälern kennen war aber jene Art des Gussmauerwerks, mit Verkleidung durch regelmässige Platten, die zu dem innigen Verhältnis von Skulptur und Architektur führte, nicht.

2. Material.

Das Material unserer Reliefs, ein graublauer Marmor mit feinem Korn, gibt allenthalben Anhaltspunkte zur Bestimmumg der Drachenreliefs. Der Marmor erinnert stark an prokonne-

1) Darüber werde ich a, a. O. handeln.

2) J. *Strzygowski*, Mschatta, Jb. d. preuss. Ks. XXV, 1904.

sischen. Doch muss darüber die Entscheidung dem Fachmanne überlassen bleiben. Jedenfalls kann gesagt werden, dass ein solcher Marmor in den Gebieten sasanidischer Kunstübung nicht bekannt ist, es sei denn, dass er durch Export übertragen wurde. Von dem prokonnesischen Marmor ist ja ein solcher Export bekannt, doch dürfte sich dieser schwerlich über die Grenzen der byzantinischen Machtsphäre erstreckt haben. Wenigstens ist er m. W. ausserhalb des Mittelmeerkreises nicht nachgewiesen. In der Persis gab es genug baulich verwendbaren Stein und sowohl dort wie in den Ziegelländern dienten Stuck oder die glasierten Fayanceziegel zur Verkleidung der Wände. Erst im islamischen Mittelalter wurde auf besonderes Marmormaterial speziell zur Wandverkleidung besonderes Gewicht gelegt, wie denn überhaupt die Verwendung von Steinmaterial in den islamischen Ländern im Mauerbau erst spät grössere Bedeutung gewann. Im Stützwerk (Säulen, Kapitelle) setzte dagegen die Spolienverwendung schon früh ein. In dem Mauerwerk der mächtigen Festungbauten, die seit der Zeit der Kreuzzüge entstanden, ist die Verwendung älteren Materials nicht ausgeschlossen, doch tritt sie nirgends besonders hervor, und ist gerade bei Anwendung von figürlichem Schmuck m. W. nicht nachzuweisen. Von den zur Zeit Ala eddins in Konia aufgeführten Festungs- und Mauerbauten ist sie uns aber nicht nur überliefert [1]), sondern aus den noch erhaltenen figürlichen Resten zu erkennen, wie denn überhaupt der Marmor in den grossen Portalbauten der Seldschuken eine grosse Rolle spielt. Die im Museum von Konstantinopel befindlichen Stücke aus Konia zeigen verschiedenes Steinmaterial, z. T. weissen, unkrystallinischen bereits dem Kalkstein sich nähernden Marmor (Cat. *G. Mendel*, Nr. 793), aber auch feinkrystallinischen, bläulichen, ähnlich dem

1) *Cl. Huart:* Konia S. 174 zitiert nach Houtsma eine Stelle bei Ibn Bibi. Sie ist auch bei *Sarre*, seldschukische Kleinkunst S. 3 angeführt. sh. übrigens die dortigen Ausführungen uud die Beschreibung *Texiers* und *Mollkes* a. a. O.

an unseren Reliefs, doch stellenweise von schwärzlichen Adern durchzogen (G. *Mendel* Nr. 792). Durch das Taf III 2 gegebene Stück (lavaartig) ist durch den Ausschnitt einer Reliefdarstellung an der Rückseite die Wiederwendung eines früheren islamischen, durch eine andere von Sarre l. c. S. 15 ff. publizierte Platte aus Konia auf dieselbe Weise die einer byzantinischen Spolie bezeugt. Diese Umstände weisen also darauf hin, dass von den Seldschuken nicht nur neues heimisches, sondern auch zufällig vorgefundenes importiertes Material verwendet wurde, bearbeitetes nnd unbearbeitetes. Wenn wir also nicht von vorneherein an eine Herkunft unserer Reliefs aus byzantinischem Kreise glauben wollen, wo ja die Benützung alten Materials gang und gäbe war, — wozu aber auf Grund des Gestaltlichen und Stilistischen kein Grund vorliegt, — so liegt es nahe unsere Reliefs jenem Kreise zuzuweisen und ihre Herkunft aus Konia für höchst wahrscheinlich zu halten. Dazu gibt auch der Umstand Anlass, dass von den Mauern Konias noch zur Zeit Texiers und Moltkes der grösste Teil vorhanden war, und dass der von diesen erwähnte reiche Skulpturenschmuck für die in den letzten Jahrzehnten gesteigerte Spekulation mit archäologischen Resten umsomehr Anlass war, um von den Mauern heute kaum mehr etwas übrig zu lassen. Das Auftauchen der Stücke in einem Han in Konstantinopel ist dafür bezeichnend.- Schliesslich kann noch erwähnt werden, dass die Spuren des grauen zementartigen Mörtels, mit dem unsere Reliefs offenbar in die Mauer eingelassen waren, sich auch - wenn auch in geringerer Härte - auf dem erwahnten Relief Cat. Nr. 792 finden, das auch im Matrrial dem unsern ähnlich ist.

3. Technik.

Aus der Behandlung des Reliefs geht klar hervor, dass die Figuren ganz in einem regelmässigen Steinblock gedacht sind, und dass der Bildhauer von der vorderen Fläche, auf der die allgemeinen Umrisslinien wohl vorgezeichnet waren, senkrecht in die Tiefe arbeitend alles nicht zur Darstellung

anlässlich des Schrägschnittes Gesagte erwähnt, dass die Ritztechnik auch in der parthischen Reliefskulptar an Haar- und Bartbehandlung auftritt[1]), allerdings auch hier neben der in dieser Periode nicht Wunder nehmenden rein hellenistischen Art. Im übrigen sind auch in dieser Beziehung die oben herangezogenen Reliefs von Achtamar ein Verbindungsglied. Dort ist die Ritztechnik schon zur Innenzeichnung der Gewänder etz. in jener Weise verwendet, wie wir sie an allen seldschukischen Flachreliefs (sh. Abb. und die bei Sarre l.c. publizierten Beispiele) und teilweise selbst an den Genienreliefs von Konia trotz ihrer starken Reliefhöhe als geläufigstes Mittel finden. — In der sasanidischen Steinskulptur ist sie aber selbst in jenen Perioden, in denen die plastische Modellierung geringe Geltung hatte, nie an anderen Stellen gebraucht als an solchen, deren natürliche Struktur dies nahelegt (sh. in Abb. 2, Taf. IV das plissierte Kopftuch ganz rechts).

4. Der Dargestellte Gegenstand und seine Bedeutung.

Die auf unseren Reliefs dargestellten Tiere gehören zu der Gruppe von Fabelwesen, bei denen schon aus der sonderbaren Zusammensetzung von Teilen verschiedener Tiergattungen zu einem einzigen Wesen ihr symbolischer Charakter hervorgeht, wie er ja für derartige Mischgestalten bereits im Altertnme bekannt ist. Dort erscheinen sie in architektonischer Verwendung als Torwächter in apotropäischer Bedeutung. Das Anbringen solcher bösen Einfluss abwehrender Zeichen ist ein Brauch, der wohl bei allen Naturvölkern zu finden ist, und durch Kult und Glauben sich auch in Hochkulturen forterbt. Neben den Mischwesen können dann auch Menschen und Tiere unvermischt diese Rolle übernehmen; oft genügen auch ornamentale Symbole. Meist erscheinen sie zu zweit zu beiden Seiten des Tores. In den altorientalischen Kulturen weisen die einander entsprechenden Tiere keine Unterschiede auf, die eine solche Auslegung

1) Mitt. d.d. O.G. 1904, S. 48 f. und Abb.

geboten machten. Auch stehen sie gegenseitig nie in gegenständlicher Beziehung zu einander; höchstens sind sie (in bildmässigen Darstellungen) beide auf eine gemeinsame Mitte (Lebensbaum) bezogen und erscheinen auch dadurch nicht als der Ausdruck einer unterschiedlichen Zweiheit. Diese Zweiheit ist dort nur aus dem Gesteze der Symmetrie zu erklären: Vgl. das in Ass. Sculp. 78-81. u. *Layard I*, 25 abgebildete Relief, wo Assurnassirpal III. um der Symmetrie willen zweimal dargestelltist. Ebenso *Layard I*, 6, I, 39 b. *Mansell* 595. Auch in der griechischen Kunst scheint für die Gegenständigkeit kein anderer Grund als der der symmetrischen Komposition vorzuliegen, wie etwa auch in den von den Sasaniden übernommenen Siegesgenien am Taq i bostan nur eine Anpassung an den gegebenen Rahmen zu erkennen ist, diese sonst aber auch ohne symmetrische Ergänzung auftreten können (z. B. Relief VI in Schapur, *Sarre-Herzfeld*, Iranische Felsreliefs 223, *Dieulafoy* V. pl. XX). Wenn dann auf den Stoffmustern vom Taq i bostan dieselben pfauenschwänzigen Drachen teils gegenständig (an dem Gewandmuster des Königs auf dem Saujagdrelief), teils aber wie an dem Reiterbilde Chosraus II an der Hinterwand der Grotte (Taf. IV, 1) in gleicher Richtung aber in abgeschlossenen Kreisen erscheinen, so ist dies nur ein Beweis, dass dieser Art der Anordnung auch hier kein symbolischer Charakter zuzuschreiben ist.

Gegenüber diesen Doppeldarstellungen, die keine Anhaltspunkte für eine gegenständlich gewollte Zweiheit bieten, sind aber in seldschukischer Zeit solche mehrfach vorhanden und auch an unseren Reliefs gegeben. So soll die fortlebende Tradition, wie uns Texier l. c. berichtet, an den bereits herangezogenen Genienreliefs von Konia in den beiden Gestalten Ormuzd und Achriman als Vertreter des guten und bösen Prinzips erkennen, was doch eine Grundlage darin hat, dass im Gesichtsausdruck der beiden (sh. dazu die Abbildungen bei *Sarre*, seldschukische Kleinkunst, Taf. I.) eine deutliche Verschie-

denheit festzustellen ist. Nun muss schon hier damit gerechnet werden, dass diese Gestalten einem Kunstkreise entstammen, in dem wohl die Gegenüberstellung zweier entgegengesetzter geistiger Prinzipien bekannt ist, ohne dass aber gerade den Vorbildern der «Genien» dort eine solche differenzierte Bedeutung zukommt. In der Kunst Zentralasiens finden sich nämlich ganz entsprechende Gestalten überaus häufig als Devatas, die in grösseren Darstellungen meist symmetrisch gegen die Mitte zu schweben. Sie stimmen nicht nur in Haltung und Bewegung und in Details mit den Genien von Konia überein, sondern auch durch das kürbisartige Musikinstrument, das sie in Händen halten und für das bisher keine Erklärung gefunden wurde. (Vgl. z. B. die Dewata bei Grünwedel, Bericht über die archäol. Arbeiten in Idikutschari und Umgebung [1]) Fig. 50). Ist deren gestaltliche Uebernahme von dort nicht abzuweisen, so muss doch erst bei den Seldschuken jene Differenzierung in den Gesichtern entstanden sein, die ganz augenfällig den Gedanken an eine verschiedene Bedeutung der beiden Gestalten nahelegt, die durch die Tradition ihre Bestätitung findet.

In einem zweiten Falle, am Talismanter von Bagdad, ist neuerdings von *E. Diez* [2]) die bereits von *H. Hartmann* O. L. Z. 1906, 4 ausgesprachene Vermutung bekräftigt werden, dass es sich auch in dieser Darstellung (gegenständige Drachen, die gegen eine Gestalt in der Mitte ankämpfen) um einen aus dem zentralasiatisch buddhistischen Kunstkreise übernommenen Gegenstand handelt. Hier kommt wohl nicht die Verschiedenheit der Bedeutung der beiden Tiere in Betracht, wohl aber deren gemeinsame Beziehung auf die mittlere Gestalt, als deren Feinde sie erscheinen. Eine solche Beziehung ist aber im Osten Asiens auch in anderem Zusammenhange geläufig, der speziell für unsere Drachenreliefs von Bedeutung wird. Wie eben bei den Koniareliefs die Gegenständigkeit als der Ausdruck des

1) Abb. d. kgl. Bayer. Ak. d. Wiss. I. Kl. XXIV, Abt. 1.

2) Die Kunst der islamischen Völker, S. 124.

Guten und Bösen, d.h. zweier feindlicher sich ergänzender Prinzipien gedeutet wird, so ist der Gedanke des männlichen und weiblichen Prinzips eine in der chinesischen Kultur überall auftauchende Idee [1]).

Auch in Zentralasien findet sich das Prinzip durch gegenständige Drachen (Schlangen) ausgedrückt [2]).

Nun wird auch der in der Beschreibung unserer Reliefs hervorgehobene auffallende Unterschied von Bedeutung, der sich in dem Forsatz am Hinterleibe bei dem einen, und in der für ein eingesetztes Stück ausgesparten Höhlung bei dem anderen kundgibt. Die Form des Gliedes bei b entspricht der des männlichen Geschlechtsteiles bei Vögeln, während wir bei a durch verschiedenartiges eingesetztes Material eine besondere Betonung des weiblichen voraussetzen dürfen. [3]) — Auch hier wäre

---

1) Ich verdanke dazu die folgenden Ausführungen der freundlichen Mitteilung von Frl *Th. Klee* von der ostasiatischen Abt. des Kunsthist. Inst. Strzygowski — Wien: « Man denkt sich die Urkräfte der Welt und des Lebens als männlich und weiblich. chinesisch yang und yin Himmel und Sonne, alles Gute, Grosse ist männlich, alles Minderwertige, Schwache, Mond, Erde sind weiblich. Ganz klar ist das schon in dem Yiking ausgedrückt, 1182 - 1135 v. Chr. verfasst. Dargestellt ist der Gedanke einmal ungestaltlich- und das ist für China wohl, das Primäre - durch das bekannte yin - yang - Symbol (zwei kommaartige Windungen in reziproker Entsprechung in einen Kreis komponiert), ferner durch Drachen, die schlangen-, löwen- auch vogelartig sein können. Diese tierische Darstellung lässt sich bis in die Zeit um Chr. zurückverfolgen, z B. auf Hanziegeln. Die Tiere sind meist wie das Symbol einem Rund eingeordnet, sie drehen sich im Wirbel und greifen oft nach einer im Zentrum befindlichen runden Perle der Vollkommenheit. Der Gedanke vom männlichen und weiblichen Prinzip verbindet sich nämlich in China mit dem Gedanken von der Heiligkeit der Mitte. Die Vereinigung der beiden Urkräfte denkt man sich im Zentrum der Erdscheibe, darum bedeutet das Zentrum in China immer etwas Heiliges, Vollkommenes. »

2) v. *Le Coq*: Chotscho, Taf 32, u. *A. Wachsberger*. C. Z. III (1914/15) S. 295 u. 297.

3) *Mendel* argumentiert in seinem Kataloge die Annahme, dass dort wie bei b ursprünglich ebenfalls ein « petit queue » verauszusetzen ist, damit, dass er auf die Beschädigung der unteren Kante des Rahmens an der Stelle verweist, die dem Ende des Gliedes entsprechen würde, das durch einem Zufall beschädigt, durch die Einarbeitung am Körper des Tieres wieder ergänzt worden sei. Tatsächlich wurde eine solche Reparatur an den Ohren des einen Tieres vorgenommen. Doch scheint mir eine Beschädigung gerade an dieser flachsten und geschütztesten Stelle am ganzen Relief kaum wahrscheinlich wie denn auch eine Ergäzung in dieser Weise technisch gerade keine geschickte Lösung bedeuten wurde. Eine spätere Abarbeitung des Gliedes, um für das anzusetzende Stück Platz zu machen, ist an der glatten Fläche nicht zu konstantieren.

wie an den Genienreliefs die gestaltliche Sichtbarmachung und Betonung des Unterschiedes ein Moment, das erst die Seldschuken hinzubrachten, da ja sonst eine derartige Unterscheidung nicht geläufig ist. Wie bei jenen wäre auch hier mit der Uebernahme zweier undifferenzierter gegenständiger Gestalten zu rechnen. Tatsächlich ist an allen früheren Parallelen für unsere Fabeltiere eine solche Unterscheidung nicht zu bemerken. Wie aber die Uebernahme solcher symbolischer Ideen gerade bei den Türken, die ja mit dem Osten und speziell mit Zentralasien in engster Berührung standen, leicht erklärlich ist, so entspricht auch die naive Art der Verbildlichung des Unterschiedes einem jugendlichen Volksgeiste, für den die fremde philosophische Idee gerade in ihrer fassbaren Aeusserlichkeit am meisten wirksam sein musste.

Auch damit wäre also ein Zuzammenhang gegeben, der nicht nur die Zugehörigkeit unserer Reliefs zum seldschukischen Kreise bestätigt, sondern auch die bereits durch Anbringungsart und Material gegebene Annahme bekräftigt, dass diese Stücke von der Stadtmauer Ala eddins in Konia stammen und dort wie die beiden Genien als Symbole zweier entgegengesetzter Prinzipien den Schmuck eines anderen Tores bildeten. Zugleich aber erhalten wir auch eine Erklärung dafür, wie es denn überhaupt in der islamischen Kunst, und gerade in dieser Zeit so ausgesprochen zu einer derartigen Umgehung des islamischen Bilderverbotes kommt. Die regen Beziehungen der Türken zu den buddhistischen Kulturkreisen Zentralasiens und Ostasiens aus denen sie kamen, und in denen gerade die neuesten Funde eine grosse Bilderfreudigkeit erkennen lassen, wie sie damals sonst nirgends zu finden und selbst im Abendlande erst im Erwachen begriffen ist, geben dazu den Anlass. Bei den Steppenvölkern selbst ist ja die Darstellungsfreude von der Völkerwanderungszeit her immer erhalten geblieben. Zu dem ist aber auch mit dem indischen und persischen Geiste zu rechnen, bei denen es vielleicht das arische Rassenempfinden ist, das die Freude

an der bildlichen Darstellung nie erlöschen liess. Aus dem Zusammentreffen und Wirksamwerden aller diesen Faktoren zur Zeit des grossen Aufblühens der türkischen Macht in Vorderasien ist auch im Islam die Darstellung wieder lebendig geworden.

5. Der gestaltliche Typus und ein Vorkommen.

Unter allen Fabeltiereu ist die an unseren Reliefs erscheinende Verbindung animaler Einzelheiten merkwürdig genug, um aus der Menge uns bekannter Kombinationen eigens herausgegriffen zu werden. Eine scharfe Grenze zwischen ähnlichen Verbindungen lässt sich allerdings sowohl der Gestalt wie der Bedeutung nach nicht immer ziehen. Doch lassen sich einzelne Teile dieser Wesen dieser oder jener Tiergattung zuweisen. So, wohl unbestreitbar, der Schwanz dem Pfauen, der Rumpf einem katzen- oder wolfsartigen Säugetiere, wohl auch der Kopf, wenn nicht die Schnauze eher an schnabelartige Bildungen, wie sie bei Reptilien vorkommen, erinnert. Die Flügel können wohl schwerlich einer bestimmten Vogelart zugewiesen werden.

Als nähere Parallelen zu unseren Darstellungen kommen nicht weniger als 19 in Betracht. Sie sind in dem wissenschaftlichen Kataloge von *G. Mendel* mit Literaturangabe zusammengestellt und brauchen hier nicht eigens aufgezählt werden, soweit sie nicht ohnehin in die nähere Betrachtung einbezogen werden. Zu ergänzen wäre diese Reihe noch durch die neuestens bei *Strzygowski* l. c. S. 134 publizierten Darstellungen in den Fresken der Gregorkirche von Ani (1215 n. Chr.), wo sie offenbar Nachahmungen von Stoffmustern bilden (Taf. IV, 2). Unter diesen mit unseren Reliefs 21 Denkmälern finden sich die Fabeltiere siebenmal auf (Seiden)-Stoffen, wozu noch als achtes das Fresko von Ani (als Nachahmung eines solchen) gerechnet werden kann, neunmal auf Metallgefässen (Silber), zweimal in architektonischer Verbindung in Stein (Mschatta und unsere

Reliefs) und zweimal in Terrakotta (Siegelstock aus Susa [1]) und Aichungsstempel auf islamischer Vase [2]). Aeusserliche Anhaltspunkte für eine Datierung und Zuweisung zu einem bestimmten Kunstkreise sind uns nur in den Fällen Taq i bosten (Chosraus II.591-628), durch den Fundort des Siegelstockes aus Susa (sasanidisch) und durch die arabische aber nicht datierende Inschrift auf dem Aichungsstempel gegeben. Durch die Datierung der Gregorkirche in Ani erhalten wir aber auch den bisher nicht zu erbringenden Beweis, dass die Gestalt des pfauenschwänzigen Drachen bis in seldschukische Zeit — u. zw. in die Zeit Ala-eddins — weiter lebte, bezeichnender Weise in einem Kreise, der dem seldschukischen sehr nahe steht [3]) .Danoch erstreckt sich also das zeitliche ohne Heranziehung stilistischer Merkmale bestimmbare Vorkommen auf die sasanidische und islamische Periode. Ausser diesen kommen unter den Kunstkreisen auf Grund von Zuschreibungen der byzantinische, koptische und abendländisch - mittelalterliche, auf Grund der Metallfunde aber lokal das nördliche eurasiatische Steppengebiet speziell Südrusslands in Betracht. Es entsteht nun die Frage, wie weit auf Grund unseres gestaltlichen Motivs bei diesen Verschiedenheiten ein historischer Zusammenhang ersichtlich werden kann.

Auffallend ist zunächst das häufige Vorkommen des pfauenschwänzigen Drachen auf Seidenstoffen und Metallgefässen. Wenden wir uns zuerst den Stoffen zu, unter denen ja die Muster vom Taq i bostan einen sicheren Anhaltspunkt bieten. Als Steff- und Gewandmuster ist dieses Fabeltier, wie überhaupt. in vorsasanidischer Zeit nicht bekannt. In der altorienta.

---

1) Delegation en Perse. Mémoires, I. p. 73, fig, 88.

2) Karabacek, Papyrus Erzherzog Rainer. Führer durch die Ausstellung, Wien, 1894, p. 142.

3) Man halte dazu die bedeutsame Tatsache, dass Ala eddin vor seiner zweiten Regierungsperiode, in die die Herstellung der Mauern Konias fällt, als Flüchtling bei Gregor d. Gr. von Armenien weilte.

lischen Textilkunst, aus der wir eine Uebernahme durch die Sasaniden erwarten könnten, ist eine derartige «unendliche Reihung» für Tiergestalten nicht gebräuchlich, wohl aber für rein ornamentale Motive. Bei der Frage woher die Sasaniden einen solchen Brauch übernahmen, musste es naheliegen an einen Kunstkreis zu denken, in dem eine besondere Vorliebe für die Darstellung organischer Wesen vorhanden war. Natürlich verfiel man zunächst auf die Griechen. Doch musste da selbst Falcke [1] zugestehen, dass diese für ihre Gewänder eine Musterung in dieser Art nicht kannten. Gleichwohl konstruiert er an Hand eines Stoffundes aus einem aus dem vierten vorchristlichen Jahrhundert stammenden griechische Grabe bei Kertsch die Behauptung, dass auch die Griechen « der Aufgabe farbenreiche Gebrauchsstoffe mit Mustern höherer Ordnung zu geben gerecht wurden ». Abgesehen davon nun, dass an diesem Stoffe (l. c.) — er gibt in abwechseldd nach links und nach rechts gewendeten Reihen ein Entenmuster — in formaler Beziehung absolut nichts Griechisches zu entdecken ist (sh.u.), was nur wieder das geringe Verständnis der archäelogischen Wissenschaft für die formal – künstlerischen Werte beweist, so gibt uns der Fundort dieses vereinzelten Stückes schon einen deutlichen Fingerzeig, in welcher Richtung wir suchen müssen. Doch sehen wir uns zuerst noch nach anderen Möglichkeiten der Aufnahme von musterartiger Verwendung von Tiergestalten durch die Sassaniden um. Da zeigen vor allem die ältesten plastischen Denkmäler Indiens und im besonderen auch die mit der sasanidischen Epoche teilweise auch zeitlich zusammengehenden Fresken von Adjanta [2] nicht nur eine weitgehende Freude an der Erfassung animalen oder überhaupt organischen Lebens an und für sich, sondern auch ein feines Gefühl für deren dekorative Verwendung und Anordnung.

1) Kunstgeschichte der Seidenweberei, S.

2) Plastik: sh. z. B die Torpfeiler von Santschi, Strzygowski, Altai, Iran und Völkerwanderung, Taf. IX..; Fresken von Adjanta.

Gehörige bis zu einer bestimmten, einheitlichen Grundfläche entfernte. Die Figur bleibt dadurch als steilumrandete Bosse stehen und auf dieser werden dann die Details in mässiger Tiefe aufgetragen. (Sh. auch Taf. II 2). Diese Art des technischen Vorgehens in der Steinskulptur kann wohl als eine gemein vorderasiatische bezeichnet werden, und findet sich dort schon in Altertume. Erst die Griechen un im weiteren Osten die Chinesen sind von diesem Hineinsehen des Bildwerkes in einen gegebenen Block (beide vielleicht durch die freiere Bronze-oder keramische Technik angeregt) abgegangen. Diese Technik mochte durch die monumentale Verwendung der Reliefskulptur ihre allgemeine Geltung erlangt haben, sei es durch das bildnerische Schaffen am lebendigen Felsen, sei es durch die oben besprochene enge Verbindung der Skulptur mit der Architektur. In beiden Fällen war die Deutlichmachung der Figuren durch scharfe Konturen dadurch erfordert, dass die Darstellung nur aus grösserer Entfernung übersehen werden konnte. Ein allmähliches Verlaufenlassen der vorderen in die hintere Reliefffläche, wie überhaupt einer modellierenden Behandlung liesse die Konturen bei der verhältnismässig geringen Tiefenausdehnung unklar erscheinen und würde auch einer klaren Erfassung des Gegenstandes innerhalb der Konturen schaden.

Doch gab es Zeiten, in denen man von der strengen Befolgung der flächenhaften Behandlung abging. Dies konnte durch Einflussnahme jener Kunstkreise erfolgen, die mit der Befreiung der Skulptur von architektonischer Gehundenheit den Zwang der Werkform (des Blockes) aufgegeben hatten, wohl aber auch dadurch, dass einwandernde Völker ihre eigenen oder fremde Prinzipien mitbrachten. In beider Hinsicht nimmt vor allem der Iran eine besondere Stellung ein.

Da war es vor allem die sasanidische Epoche, die zunächst bewusst an die alte Tradition anknüpfend, in der Folge stark mit äusseren Einflüssen zu rechnen hatte. Dem entspricht es auch, wenn gerade in der frühsasanidischen Skulptur (in den Reliefs Ardeschir I., 226-241), sh. z. B. Taf. IV, 2,

das Flachprinzip am stärksten in Erscheinung tritt, während später mit dem Einfluss der römischen Mittelmeerkultur die modellierende Behandlung grosse Geltung erlangt. Erst am Ende der sasanidischen Epoche gewinnt mit dem schwindenden römischen Einfluss und wohl auch mit dem sich steigernden arabischen und indischen, die mit ähnlichen flächenhaften Prinzipien arbeiten [1]), die flache neben der modellierenden Behandlung wieder mehr an Kraft (Jagdreliefs Chosraus II. am Taq i bostan) und wird in islamischer Zeit, wenn auch das Figürliche zurücktritt, so doch in der ornamentalen Reliefskulptur in voller Reinheit weitergeführt. Somit würde auch die starke Flächenhaftigkeit unserer Drachenreliefs sowohl mit dem Anfang wie mit dem Ende der sasanidischen Epoche übereinstimmen und die Ansicht, sie auf Grund gegenständlicher Parallelen dem Ausgange dieser Periode zuzuschreiben, würde eine gewichtige Bekräftigung erfahren. Doch widersprechen dem die an den Drachenreliefs zur Deutlichmachung der Innengliederung der Tiere angewandten technischen Mittel, die in der sasanidischen Kunst keine Geltung haben.

Dies ist vor allem der Schrägschnitt, der an den Schulterteilen der Flügel, am Pfauenschweif und an den dekorativen Bändern zur Anwendung gelangt. Und zwar handelt es sich um Abschrägungen meist zweizeilig geführter Stege, die giebelartig in spitzen Kanten zusammenstossen oder zur Begrenzung eines schmalen, flachen Steges dienen. Dabei halten diese Kanten und Stege immer die durch das Flachprinzip gegebenen Ebenen genau inne, wie denn bei rundplastischen Krümmungen derselben die Wirkung dieser Technik in den dadurch entstehenden Schattenmassen verloren gehen müsste. Diese Behandlung verleiht

---

1 Sh. darüber meine Ausführungen bei E. Diez, die Kunst der islamischen Volker (Einleitung über sasanidische Plastik) S. XVI ff.

den so gezierten Fälchen einem ständigen Wechsel von Hell und Dunkel, der besonders deutlich bei Rundführung innerhalb der Ebene zur Geltung kommt, wie an den Einrollungen der Flügelspitzen, an den gewellten Bändern, die den Schweif umgeben, und an den Scheiben der Bänder. Eine besonders saubere, glatte und ziselierende Ausführung ist Bedingung für ihre Wirkung, und diese ist es auch, die besonders an den Einrollungen und Bandkreisen die Abkunft von der Metalltechnik nahelegen, wo solche Wirkungen durch den Glanz des Materials erst ihre eigentliche Kraft erlangen. Tatsächlich finden wir nun diese Art des Schrägschnittes in grösstem Massstabe auf Metallsachen verwendet, die der Zeit der Völkerwanderung, d. h. jener Kunstschichte angehören, die die grossen Steppengebiete des nördlichen Eurasien umfasst, und in den Ländern des Altai, Jennissai und Orchon ihre ältesten, bis in prähistorische Zeit zurückreichenden Vertreter besitzt. Es sind jene Gebiete uralter Bronzekultur, aus denen türkische Völker ihren Ausgang in die südlichen Kulturländer nahmen [1]). Und tatsächlich tritt im Süden auch immer dann das Prinzip des Schrägschnittes in Kraft, wenn wir mit Einwanderungen oder Einflussnahme von Völkern aus diesen Gegenden zu rechnen haben. Da sind es zuerst die Parther, an deren Denkmälern wir den Schrägschnitt in Stuck übertragen vorfinden [2]). Als aber nach den Parthern wieder die Perser die Führung übernahmen, ist an deren Reliefskulptur der Schrägschnitt mit einem Male verschwunden. Vielleicht war es die arische Rassenverwandtschaft, die nun wieder die Aufnahme der Modellierung, als deren Träger noch immer die römisch-hellenistische Mittelmeerkunst in Betracht kam, so sehr

1) Vgl. dazu das vor kurzem erchienen Werk J. Strzygowskis : Altai, Iran und Völkerwanderung, wo S. 164 f. ausführlich und grundlegend darüber gehandelt ist.

2) Die im kais. ottom Museum in Konstantinoqel befindlichen z.T. noch unpublizierten Stuckornamente aus Assur sind ein Beleg. *Loftus*, sah in den parthischen Schichten von Warka ganz entsprechende Stuckreste. Seine Zeichnung (Travels and Reasereches in Chaldäa and Susiana, p. 225) muss einstweilen genügen.

begünstigte. Nun könnte man wohl einwenden, dass in den sasanidischen Monumentalreliefs die Verwendung einer solchen der Kleinkunst entnommenen und für Detailwirkung berechneten Technik schwerlich am Platze war, und dass speziell die unseren pfauenschwänzigen Drachen parallelen Darstellungen an den sasanidischen Reliefs von Taq i bostan — die den Anlass boten, alle gleichartigen Darstellungen als sasanidisch — persisch zu bezeichnen oder wenigstens von ihnen abzuleiten, — als Stoffmuster des Königsgewandes vorkommen, Taf IV 1, also eine solche Technik gar nicht gewollt sein konnte : Zieht man aber die in der russischen Steppe gefundenen Metallsachen heran, die motivisch mit der Sasanidenkunst in irgend welchem Zusammenhange stehen, (sh. unten), und teilweise sogar Anklänge an die plastisch — modellierende Technik der Mittelmeerkunst zeigen, so kann der Schrägschnitt wohl an einzelnen ornamentalen Details, die auch der Metallkunst der Völkerwanderung geläufig sind, beobachtet werden ; so z. B. an dem den Halsansatz bezeichnenden Ornament eines Silberkruges aus Pawlowska (Gouvern. Kharkow) (Smirnow, östliches Silber, Pl. XLIX), das auch mit der Halsbordüre unserer Drachen übereinstimmt. Nie aber ist es, wie an unseren Reliefs, gerade in den « sasanidischen » Stücken zur dekorativen Wiedergabe animalischer Bestandteile verwendet. Vielmehr zeigt sich gerade in der Mannigfaltigkeit der Techniken, mit denen die stoffliche Natur der verschiedensten Einzelheiten naturalistisch nachgeahmt ist, ein unseren Darstellungen völlig fremder Geist, der aber wohl auch in der sasanidischen Monumentalskulptur zu finden ist.

Am ehesten wäre noch eine Art von Schrägschnitt in der sasanidischen Stuckornamentik, wie sie *De Morgan* in Hazaz dar vorfand [1]), zu erkennen. Doch abgesehen davon, dass die ungenügenden Zeichnungen und Fotografien eher auf rundliche Erhebungen und Senkungen der Oberfläche schliessen

1) Mission scientifique en Perse IV, 370 f.

lassen, handelt es sich auch hier wie auch in den seitlichen Rankenbäumen am Taq i bostan um eine dem naturalistischen Prinzipe der Sasanidenkunst entsprechende Nachahmung eines bestimmten vegetabilen Naturvorbildes. Dies ist schon daran zu erkennen, dass die plastische Modellierung der Blätter in Licht und Schatten deren Faltung nicht in der netzartigen dekorativen Umwertung unserer Reliefs sondern als stoffliche Nachbildung zur Geltung kommen lässt [1]). In nachsasanidischer Zeit herrscht dann in den arabischen Ländern des Islam das reine Flachprinzip und damit ist auch der daran gebundenen Schrägschnittechnik das Feld geebnet. Tatsächlich gewinnt sie dann bereits unter den Abbasiden in Mesopotamien wieder grosse Bedeutung u.zw. im Stuckmaterial (Samarra), in dem es schon die Parther eingeführt hatten. Das ist bezeichnender Weise eine Zeit, in der sich bereits wieder die Nordvölker in den Türken geltend machten, die als Leibgarden und Söldlinge immer mehr Macht gewannen, und wesentlich zu der Auflösung des Abbasidenreiches beitrugen. Auch in Aegypten gewinnt mit den Dynastien türkischer Abstammung, den Tuluniden und Ikhschididen, der Schrägschnitt in der bekannten Stuck-und Holzornamentik typische Geltung.

So werden wir bezüglich der Herkunft dieser Technik in diesen Gebieten bereits in frühislamischer Zeit durch die äusseren historischen Umstände nach dem Osten und Norden gewiesen- Dort war Nordpersien schon unter den Tahiriden (822-876) seine eigenen Wege gegangen und hatte unter den Samaniden im zehnten Jahrhundert ein grosses über Zentralasien ausgedehntes Reich geschaffen. Dadurch war es mit den uralaltaischen Volksstämmen in engste Fühlung getreten, deren historische Rolle nun immer deutlicher wurde. Als der erste Vorläufer der türkischen Völkerwanderung vereinigt dann Mahmud von Ghazna

1) Man vgl. auch hellenistische Akanthusbildungen, wie in Mschatta, wo doch von einer Verwertung des Schrägschnittes im Sinne des dekorativen Flächenstiles nicht die Rede sein kann.

(997-1031) dieses Reich mit Vorderindien und ebnet die Wege für die Seldschuken.

Im Nordiran, einem dem nördlichen Strome wohl am stärksten ausgesetzten Gebiete, finden wir denn auch den Schrägschnitt in scharf ausgeprägter Weise an den ornamentalen Stuckfriesen des Minarets der Scheh Bajezid Moschee in Bostam, einem Denkmal, das in das XI. bis XIII. Jahrhundert gesetzt wird [1]), u. zw. bezeichnender Weise in Verbindung mit einem Motiv, das im Prinzipe verwandte Parallelen schon in der parthischen Stuckornamentik hat [2]). Doch dürfte in diesen Gebieten die durch das übliche Baumaterial gegebene Ausbildung der geometrischen Ziegelornamentik, die ja naturgemäss hauptsächlich mit senkrechten Kanten arbeitet, eine reichere Entfaltung des Schrägschnittes speziell in architektonischer Verwendung unterbunden haben.

Mit der Uebertragung der nordiranischen Bauweise unter den Seldschuken ist auch die flächenhafte Ziegeldekoration in Kleinasien in Stein übersetzt werden und es darf uns nicht wundern, wenn dort gerade an der die Ziegelmuster nachahmenden Ornamentik der frühesten seldschukischen Baudenkmäler (wie an der grossen Zitadellenmoschee in Diwrigi, 1180/81) der Schrägschnitt keine Geltung hat. Doch zeigen ihn die grossen Stein-Portale des XIII. Jahrhunderts in typischer Verwendung als ein charakterisches formal wirksames Prinzip, das neben seiner Herrschaft in der Rankenornamentik (Arabeske) speziell an zweistreifigen Ranken, an Aufrellungen und im Zusammenhung mit Kreispunkt- und Bandmotiven so wie an unseren Drachenreliefs vorkommt [3]).

---

1) Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Taf. 88.

2) Rankenbäumchen, die Spiralen aussenden ; sh. Mitt. d. d. O. Ges. 1909. S. 33, Abb. 7

3) Sh. die Tafeln bei *M. van Berchem* und *Halil Edhem*, Mem. publ. par les Membres de l'Inst. Franc. d'Arch. Or. du Caire (III. Asie Mineure).

Darin aber scheint sich gegenüber der neueingeführten Ziegeltechnik die vielleicht noch von den Arsakiden her nachwirkende heimische Tradition des kleinasiatisch armenischen Steinlandes durchzusetzen, in der bereits um 1000, also zur Zeit, wo auch hier das türkische Element Kraft gewinnt, der Schrägschnitt nicht nur im Ornament, sondern auch in der figürlichen Plastik weitgehendste Anwendung erlangt. Auch da mögen die Details von dem Reliefschmuck von Achtamar nur als ein Beispiel einer grossen Schichte gelten, die sich besonders an den ornamentalen Fensterumrahmungen der Bauten und an der Ornamentik der Grabstelen bis ins späte Mittelalter hinein auslebt. Man beachte in Taf II. 3 besonders die zweizeiligen Kreisbänder an dem Bandfriese unten und die Bandverschlingungen am Mantel des Königs, und vergleiche an dessem Untergewand auch die Art, wie zwischen den Kreispunktmustern kleine tiefendunkle Flächenteilchen ausgehoben sind, mit der Musterung des Pfauengefieders an unseren Reliefs. – Damit erhalten wir für unsere Denkmäler einen historischen Zusammenhang, der nun im Weiteren zunächst im Bereiche einer anderen technischen Eigentümlichkeit bestärkt werden soll.

Dem fein ziselierenden Schrägschnitt an den Federteilen unserer Drachenfiguren steht die lineare *Ritztechnik* der Behaarung des Kopfesge genüber. Hier könnte nun mit gutem Grunde wieder die mit den Sasaniden in Verbindung stehende Metallplastik der russischen Steppe herangezogen werden, wo diese Technik auch speziell für die Wiedergabe der Haare verwendet, wird. Doch ist wieder hervorzuheben, dass dies nur dann geschieht, wenn von Natur aus mit glattem, strähnigem Haarwuchs zu rechnen ist, wie etwa an der Mähne und dem Schweif der Pferde[1]. Dagegen wird bei der büscheligen und lockigen Struktur der Löwenmähne eine stark rundplastische Behandlung

1) vgl. *Smirnow*, Oestliches Silber, Nr 63 u.a.

gewählt [1]), wie es den naturalistisch durchsetzten Prinzipien der Sasanidenkunst entspricht. Wenn auch an unseren Reliefs ein derartiger von Natur aus zu plastischer Behandlung anregender Haarschmuck nicht gewollt sein mochte, so ist doch bezeichnend, dass die Ritztechnik auch in solchen Fällen in der seldschukischen Kunst Anwendung findet, wo, eine stoffliche Wiedergabe eine modellierende Technik geradezu erfordern würde. Und zwar findet sich dies sogar in der Freiskulptur in Stein, wie ein (aus Konia?) stammender Löwentorso im Museum von Konstantinopel beweist, Taf V. 1, der nur als seldschukische Arbeit angesprochen werden kann. Hier sind die einzelnen Lockenbüschel zu parallel gestrichelten Flächen zusammengefasst, die in verschiedenen Richtungen aufeinanderstossen, ähnlich wie in unseren Reliefs, wo sich der regelmässigeren Struktur der Wangenbehaarung entsprechend die in Kurven nach zwei Richtungen geführten Parallelstrichelungen an einer Stelle treffen (vgl. auch Abb. 9 Abb. 1, Taf. III). Mag die Ritztechnik in der Metallbehandlung durch die Treibarbeit nahegelegt sein, und braucht sie damit auch nicht als ein für einen bestimmten Kunstkreis speziell giltiges Moment genommen werden, so muss sie doch in der Steinbehandlung und gerade bei so plastischen Naturgebilden, wie sie die Löwenmähne ist, auffallend erscheinen. Ein Nichtkönnen kann hier nicht geltend gemacht werden, da sich gerade in Konia ausser den sonstigen meist dem ausgehenden Hellenismus angehörenden und von den Seldschuken wiederverwendeten Löwenfiguren [2]) auch solche finden, die deutlich als Nachahmung der ersteren zu erkennen sind, und bei denen das plastische Vermögen des Steinmetzsen immer noch genugsam an der Behandlung der Mähne hervortritt [3]). Worin aber diese Art der Behandlung ihren Grund hat, wird im Weiteren zu erkennen sein. Hier sei nur noch mit Bezug auf das

1) vgl. *Smirnow*, Nr. 61 u a.
2) Sarre, Seldschukische Kleinkunst, S. 9 f.
3) Ein solcher Löwe steht im Garten des Museums (noch unpubliziert).

Gleichwohl finden wir auch hier nicht die strenge Gesetzmässigkeit unseres Stomffusters, sondern eine freizügige Verteilung der Tiere innerhalb mehr oder oder weniger strenger Rankenschemen. Gehen wir aber noch weiter nach dem Osten, so lässt sich in Ostasien auf der einen Seite ebenfalls ein stark naturalistisches Streben aufzeigen (Hanplastik, Traubenspiegel, Malerei etz.), daneben aber tritt ungefähr zu der gleichen Zeit, in der wir es in Persien nachweisen können, gerade auf textilem Gebiete jene weder hier noch dort vorher nachzuweisende Musterung in Kraft, deren charakterististisches Merkmal die in regelmässig gereihten Kreisen gegebenen Tier- Kampf- und Jagddarstellungen sind. Auf anderen Gewandmustern am Taq i bostan (*Falcke*, l.c., Abb. 92 u. 94) tritt aber auch daneben die ungerahmte fortlaufende Reihung dieser und anderer Tiere (Gänse), wie sie bereits in dem bei Kertsch gefundenen Gänsestoff erwähnt wurde, auf. Beide Prinzipien finden sich auch in Zentralasien auf Holz (Gänse in Kreisen, sh. *Falcke*, I. Abb. 100) und in der Wandmalereien der Höhlentempel (menschliche Gestalten ungerahmt in abwechselnd nach rechts und nach links gekehrten Reihen) offenkundig als Nachahmung von Textilien. In Indien aber bleiben sie unbekannt. Das fast gleichzeitige Auftreten der strengen Kreismusterung im asiatischen Westen und Osten führte zu der Streitfrage, ob China oder Persien der gebende Teil war. Wenngleich nun ein Austausch zwischen beiden Kulturen speziell im Textil- (Seiden)-handel festzustellen ist, und eine Uebertragung dieser Musterung und ihrer Motive in der einen oder anderen Richtung wahrscheinlich erscheinen lässt, so kann das Prinzip weder als « typisch perisch » noch als chinesisch angesprochen werden., da wir es in beiden Kunstkreisen vorher nicht finden. Auch im Stil, ihrer formalen Behandlung haben die meisten dieser Denkmäler weder mit dem einen noch dem anderen etwas zu tun, soweit nicht in einzelnen Punkten nach ihrer Aufnahme eine allmähliche Anpassung stattfand (sh. u.). Wenn wir uns

aber die Tatsache vor Augen halten, dass sowohl Persien, als China und Zentralasien eben jene Kulturländer sind, die immer wieder unter der Nachbarschaft der nördlichen Steppenvölker zu leiden hatten, so werden wir auf diese Völker als Träger und Geber dieser Prinzipien gewiesen. Dort ist nicht nur die unendliche Reihung von Tierfiguren seit altersher vorauszusetzen (Gänsestoff aus Kertsch), sondern auch die Kreismusterung und die Bandverschlingungen [1]), die dann sei es durch die Völkerwanderung direkt sei es auf dem Umwege über Persien auch in der christlichen Welt eine so grosse Bedeutung erlangte. Zur Zeit als die Türken im Mittelalter vordrangen, erscheint sie wieder besonders ausgeprägt in Armenien (Fresko in Ani, Taf. IV, 2, und Gewandmuster des Königs in Achtamar, Taf. II, 3 u. andere Beispiele bei *Strzygowski* l. c.) sowie auf seldschukischen Denkmälern (*Sarre*, l. c. Abb. 21.), und dürfte auch von da aus im byzantinischen Kreise erneuerte Kraft erlangt haben.

Auf die grosse Rolle, die die Textilkunst im Zusammenhange mit dem Zelt bei den Türkvölkern spielte, hat neuerdings *Strzygowski* hingewiesen [2]). Die Erforschung Zentralasiens hat dafür reiches Material zutage gefördert, das deutlich die Uebertragung der textilen Zeltdekoration in Malerei auf die Wände und Decken der Höhlenbauten erkennen lässt. In den Ziegelländern Zentralasiens und Mesopotamiens war der Stuck ein geeignetes Mittel statt der Textilien die Wände zu verkleiden und damit auch die textilen Motive architektonisch zu verwerten. In den Steinländern (Armenien und Kleinasien) gab dazu die Plattenverkleidung den Anlass.

In den metallreichen Gebieten des Altai hatte aber auch die Metallbearbeitung — wie die ganze Völkerwanderungskunst lehrt — nicht nur ein bedeutendes, sondern vielleicht das ausschlaggebendste Zentrum auch für die Hochkulturen des Südens

1) *Strzygowski* l. c. 217 ff.
2) l. c. 155 ff.

(*Strzygowski*, l. c. 144 ff.) Da muss mit Nachdruck darauf verwiesen werden, dass alle jene den Sasaniden zugeschriebenen Metallarbeiten in den Steppengebieten des Nordens gefunden sind, während uns Persien selbst im Stiche lässt. Ferner kann das erneuerte Aufblühen der Metallindustrie in den islamischen Ländern (Mossul) zur Zeit des machtvollen Auftretens der Türken nur als ein Beweis dafür gelten, dass es eben die Steppenvölker sind, die als die vornehmsten Träger dieses Kunstgewerbes anzusehen sind, und darin fügt sich auch die stark an Metalltechnik gemahnende Behandlung unserer Reliefs ein.

Doch soll hier im speziellen an den unsere Drachenreliefs betreffenden Gestaltmotiven die gebende Rolle des asiatischen Nordens ins Auge gefasst werden, zusammen mit der bei solchen Halbkulturvölkern nicht zu verwundernden Tatsache, dass nicht nur technische, und wie wir sehen werden formale Prinzipien, sondern auch gestaltliche Motive bei ihnen in jahrhundertelanger Tradition vererbt werden. Es wird also, soweit uns aus den bisher so wenig erforschten Gebieten der Türkvölker kein direktes Belegmaterial vorliegt, auch der Umstand Beweiskraft erlangen können, dass jedesmal dann, wenn diese Völker mit den Südkulturen in intensivere historische Berührung treten, bestimmte Motive und Prinzipien neue Geltung gewinnen.

Dazu ist es aber notwendig, sich die allgemeinen historischen Verhältnisse näher vor Augen zu halten. Es ist ganz natürlich, dass die nördlichen Steppenvölker immer dort einen Ausweg für ihre Invasionsbestrebungen nach den südlichen Kulturgebieten suchten, wo gerade der Niedergang oder die Schwäche einer politischen Macht die Gelegenheit dazu bot. So kam es, dass ihre zentrale Masse je nach den Machtverhältnissen einmal nach dem Westen (Persien), einmal nach dem Osten (China) geworfen wurde, als den beiden Trägern naturbegünstigter Kulturreiche an den Endpunkten des asiastischen Landkolosses. Es entspricht der Kraft der Handynastie im Osten und dem Zerfall der hellenistischen Reiche, dass in den Jahrhunderten

vor und nach Christus der Westen den stärkeren Anteil zu tragen hatte, wo die Parther, die ja selbst aus diesen Verhältnissen zur Macht gelangten, sich der noch immer nachdrängenden türkischen Stämme (Juetschi, Hiungnu etz.) zu erwehren hatten. In sasanidischer Zeit aber geht mit der Stärkung des Westens der Dynastienwechsel und die politische Zerstückelung in China Hand in Hand, die sogar zu einer teilweisen Ueberschwemmung und Beherrschung durch die türkischen Nordvölker führte, bis mit der Tangdynastie (618-907) wieder ein Höhepunkt erreicht wird, dessen Anfänge noch in den Ausgang der Sasanidenmacht in Persien fallen. In dieser Periode dürfen wir also in Persien keine besonders massgebende Einwirkung von Seiten der Nordvölker erwarten, es sei denn, auf dem Umwege über China, das nach der Zeit seiner politischen Zerrüttung stärker denn je mit dem Westen in Verbindung tritt [1]), oder soweit von den Parthern her mit traditioneller Vererbung bestimmter Elemente zu rechnen ist. — Die Verhältnisse während der frühislamischen Periode wurden bereits oben S. 25 erwähnt. Immer stärker wendet sich das türkische Element gegen den Westen und gewinnt von Söldnern und Leibgarden der Abbasiden angefangen bis zur Gründung der seldschukischen und mamelukischen Herrschaft gegenüber dem Arabischen immer mehr an Geltung. Zu dieser Zeit beginnt aber auch China wieder in stärkerem Masse auf den Westen Einfluss zu nehmen. Während dieses Wechsels zwischen Ost und West bestehen in Zentralasien, hochausgebildete Kulturen, die ihrer Lage entsprechend abgesehen von indischen, nicht nur die Elemente des Westens und Ostens vereinigen, sondern immer auch mit den nördlich benachbarten Türkvölkern zu rechnen haben.

Diesen historischen Verhältnissen entsprechen auch die

1) Es soll aber auch die in diesem Zusammenhange bedeutsame Tatsache nicht unerwähnt bleiben, dass damals der weitere Westen unter Justin II. 568 mit Umgehung der Perser die nördlichen Türkstämme für eine Vermittlung im Seidenhandel mit China zu gewinnen sucht (*Falcke*, l. c. I, S. 30).

künstlerischen schon aus den Gestaltmotiven zu schliessenden Tatsachen.

In allen südlichen Kunstkreisen ist uns die Gestalt des pfauenschwänzigen Drachen in vorsasanidischer Zeit nicht bekannt. Wohl aber sind Verbindungen von Säugetier und Vogel im allgemeinen schon der altorientalischen Kunst und im Mittelmeerkreise geläufig, und haben in der Gestalt des Greifen ihre bekannteste Form erhalten. Auch in China ist die Gestalt des geflügelten Säugetieres bekannt z. B. *Chavannes,* La sculpture sur pierre en Chine Taf. CCXCVII. Ebenso kennen wir die Verbindungen von Säugetier und Reptil in dem Hippokampen der griechischen, fast ganz als Reptilien erscheinen meist die Drachen in der chinesischen Kunst. Für diese sind besonders Momente, wie das Vortreiben der Stirne und das Aufbiegen oder Aufdrehen der Nüstern, wie sie auch an unseren Gestalten vorkommen bezeichnend. Der Pfau, aus Indien stammend, scheint bei der Schwierigkeit seiner Zucht erst spät auf dem Umwege über den Mittelmeerkreis in Vorderasien in grösserem Masstabe eingeführt worden zu sein. Dort dürfte er bereits an dem Wende des II. zum III. nachchristlichen Jahrhundert in den persischen Ländern grössere Verbreitung gefunden haben, da er bei den Kirchenvätern (Clemens Alexandrinus) als medischer vogelbezeichnet wird [1]). Nun ist er sowohl in der Antike (als Vogel der Juno) wohl symbolisch verwendet, ohne aber in seinen Teilen für Mischgestalten gebraucht zu werden. — Sind also die einzelnen Elemente unserer Falbetiere in den südlichen Kulturländern zu finden, und ist es vor allem der Westen, in dem sie Geltung haben, so ist es sicherlich naheliegend gerade im Iran den Ursprung dieser Kombination zu suchen, u.zw. eben in sasanidischer Zeit, wo dort nicht nur alte Tradition und Mittelmeerkultur, sondern auch China zusammentrafen. Nur ist doch Mehreres zu bedenken. — In allen derartigen Zusammensetzungen von Fabeltieren werden gerade solche Tiere und von diesen wieder jene Teile bevorzugt,

1) *Hehn,* Kulturpflanzen und Haustiere, Berlin 1911, S. 355 ff.

die besonders auffallende Eigenschaften verkörpern und die für eine symbolische Verwendung besonders geeignet sind. Damit ist von vorneherein nahegelegt, dass der Ursprung derartiger Bildungen besonders dort zu suchen sein wird, wo eine rege Fantasie mit scharfer Beobachtung und naiver Naturbetrachtung Hand in Hand geht, und wo auch das neuartige und Fremde einen fruchtbaren Boden in einer starken Einbildungskraft findet. Diese Eigenschaften sind bei allen Naturvölkern zu finden, während Hochkulturen durch die Menge der zivilisatorischen Eindrücke bereits abgestumpft sind und dergleichen Bildungen in Kult und Religion wohl vererben, ohne dass aber die Lebendigkeit der Vorstellung und der diese Gestalten schaffenden Fantasie miterhalten bleibt.[1] In der spätantiken Kunst mit ihrem naturalistischen Wollen ist aber der Sinn für eine derartige Fantastik kaum mehr zu erwarten, noch weniger aber die Schaffung solcher Neubildungen. Wenn wir dagegen bei den Achameniden diesen Sinn noch lebendig finden, so ist es nicht zu verwundern, da sie noch stark in der alten Tradition befangen bleiben, wenngleich sich schon bei ihnen ein naturalistisches Streben merkbar macht. Mit dem Eintritt des Hellenismus in dem gereiften Kulturstadium der alexandrinischen Periode, wird aber schon der Kampf deutlich und tritt besonders in der indohellenistischen Kunst Gandharas in dem Ersetzen der Buddhasymbole durch die menschliche Gestalt klar zutage. Parther und Araber bilden dann als jugendlichen Völker einer Rückschlag. Bei den Sasaniden aber, wo durch den Einfluss der Mittelmeerkultur der persisch-naturalistische Geist eine besondere Kräftigung erfuhr, können wir kaum mehr die naive Fantasie jugendlicher Völker erwarten, die das Natürliche zum Rätsel, das Fremdartige zum Symbol werden lässt. Wenn aber *Hehn*

1) Wenn aber gerade in den altorientalischen Kulturen diese fantastische Symbolik besondere Bedeutung behält, so ist eben damit zu rechnen, dass diese immer mit den sie umgebanden Naturvölkern in engster Berührung standen, ja eigentlich selbst durch die Natur ihrer Gebiete veranlasst, deren Charakter nie aufgaben.

l. c. in seinem etwas einseitigen Kulturstolz gerade gelegentlich seiner Behandlung des Pfauen die Freude von Kindervölkern an dessem Federschmuck fast lächerlich macht, so hat er damit eine richtige Empfindung in krasse Form gekleidet. Nur die Kindervölker des Nordens bei denen die Elemente der Mittelmeerkultur und der west - und ostasiatischen Kultur zusammenströmten, konnten in dieser Zeit eine derartige Neubildung geschaffen haben, wie ja auch sonst zu belegen ist. Gerade die Textil- und Metallkunst, in denen die Tiersymbolik eine so grosse Rolle spielte, mochten schon zur Zeit der Völkerwanderung, wenn nicht bereits im Altertume die Vermittlung nach dem Süden übernommen haben, der dann die symbolischen Gestalten rein dekorativ verwendete. Dort erhielten sie natürlich ihre formale Abwandlung, und in dieser Form ihre weitere Verbreitung wohl auch zurück in ihre Stammgebiete (sh. u.).

Dort ist uns das Fortleben des pfauenschwänzigen Drachen, wie bereits erwähnt, durch seine Wiederverwendung in seldschukischer Zeit in Ani bezeugt, Taf. V, 2 und eine stilitische Untersuchung der russischen Metallstücke, auf denen er vorkommt, würde diese Tradition bestätigen.

So mochten es auch Uebereinstimmungen wie die wulstigen Bildungen von Stirn und Schnauze sowohl an unseren Reliefs wie an den sasanidischen Parallelen schwierig machen, auf dem Wege rein gestaltlicher (ikonografischer) Forschung Differenzierungen zu erkennen, um so mehr, als sowohl in sasanidischer als in seldschukischer Zeit mit ostasiatischen Einflüssen zu rechnen ist. Die Lebendigkeit, mit der dieses Moment an den sasanidischen Mnstern auftritt, Taf. IV, 1, ist für die starke Einwirkung Chinas zur damaligee Zeit bezeichnend. In unserem Falle tritt es aber bei der klobigen Bildung des ganzen Kopfes stark zurück. Ein anderer Geist ist hier herrschend. Dieser Umstand wird in der Behandlung der formalen Elemente seine Erklärung finden.

Aehnlich verhält es sich mit anderen Teilmotiven. So mag das Motiv der Kreispunkte und konzentrischen Ringe auf Bändern und Kreisen, das als ein allgemein prähistorisches gelten kann, und immer wieder auch in den südlichen Kulturländern bei Berührung mit prähistorischen Völkern auftritt, sicherlich erst in China zu jener markanten Wirkung gesteigert worden sein, mit der es uns als einfache Scheibe auf Kreisen und auf den die Gliedmassen trennenden Bändern entgegentritt. Denn wenn wir es in dieser Form am Taq i bostan noch nicht finden, wohl aber an Denkmälern in Zentralasien [1]) und an Stoffen, die auch aus anderen Gründen in die nachfolgenden Jahrhunderte gesetzt werden [2]), so entspricht dies eben der Tangperiode in China, wo die Scheibenkreise an mehreen sicher und annähernd datierbaren Stücken typisch auftreten. [3]) Mag sich auch die Scheibenform,durch Persien vermittelt,besonders in der Gewebekunst auch späterhin erhalten haben (z. B. Falke, II. fig. 236, 237), so ist es doch bezeichnend, dass wir bereits um 1000 (in Achtamar, Taf. II, 3) und dann auf seldschukischen Denkmälern [4]), wie schliesslich auch an unseren Reliefs die dekorativen umrahmenden oder trennenden Bänder wieder mit den ursprünglicheren Ringen oder Punkten besetzt zu sehen. Es ist der neue Vorstoss der nördlichen, türkischen Völker, der hier direkt wirksam wird.

Schliesslich sei noch kurz auf das an den Drachendarstellungen am Taq i bostan vorkommende Motiv der Halbpalmetten verwiesen, das an unseren Reliefs fehlt. Wenn *Strzygowski* l. c. 247 f. u. passim) auf Grund des von ihm neu herangezogenen Materials dieses Motiv als altaiisch - türkischen Ursprungs erkennt, so bin ich geneigt, die verzettelte, krabbenartige Form, in der es hier erscheint, bereits für einen Zustand zu halten,

1) *Falcke*, l. c. Abb. 100 ; und die Belege bei Grünwedel, Bericht über archäol. Arbeiten u. s. w. in Abh. d. Kgl. bayer. Ak. d. Wiss. I. Kl. XXIV. I.
2) *Falcke*, Abb. 90 99, 139 142-144 162 236, 237.
3) *Falcke*, Abb. 110, 111, 118, 125
4) Sarre, l. c. Taf. VII, IX u. a. O.

in dem es bereits durch das Chinesische hindurchgegangen und dessen schnörkelhafter Ornamentik der beginnenden Tangperiode angepasst worden ist. Wenn es aber gerade in seldschukischer und mamelukischer Zeit wie das Kreispunktornament wieder in seiner ursprünglicheren Form, das des Kreisblattes und in seiner Weiterbildung als Gabelranke seine höchste Ausbildung erfährt, so ist auch dies wieder ein Beleg für die unvermittelte Kraft des türkischen Stomes, der bei den Sasaniden erst auf dem Umwege über China, im islamischen Mittelalter aber direkt in Wirksamkeit tritt.

6. Die formal künstlerische Behandlung.

Bereits mehrfach musste das formale Element im Bisherigen herangezegen werden. Nun gilt es jene Eigentümlichkeiteu zu erfassen, die unseren Darstellungen innerhalb der Menge gleichgestaltiger Parallelen ihre eigene bestimmte Stellung zukommen lassen. Dies ist um so schwieriger, als in seldschukischer Zeit nicht von einem einheitlichen streng abgrenzbaren Stil die Rede sein kann, sondern wie bereits [erkannt werden] konnte, eine eigene, an das Volk gebundene Tradition mit den aufgenommenen Traditionen der eroberten Gebiete zusammenfällt, und noch dazu mit fremden von aussen kommenden Einflüssen zu rechnen ist. Nach diesen Gesichtspunkten müssen zunächst die Skulpturdenkmäler der seldschukischen Zeit unabhängig von ihrer gegenständlichen oder gestaltlichen Uebereinstimmung untersucht und jene formalen Elemente erkannt werden, die im Einzelnen wirksam sind. Daneben soll aber immer auch das Sasanidische in diesem Sinne im Auge behalten werden, das ähnlich mit traditionel wirksamen und von aussen kommenden Prinzipien zu rechnen hat. Aus der Uebereinstimmung mit dem einem oder anderen Kunstkreise soll sich dann die lokale und zeitliche Zugehörigkeit unserer Reliefs mit Sicherheit ergeben.

a Fläche und Raum.

Gelegentlich der Beschreibung der Reliefbehandlung wurde an unseren Reliefs ein deutlich ausgeprägter Kampf zwischen flächenhafter (silhuettenhafter) und körperlicher Auffassung konstatiert. Ich habe die erstere ein im Reliefstil gemein vorderasiatiches Prinzip genannt, und habe versucht, aus rein technischen Ueberlegungen Anhaltspunkte für dessen Entstehung und Erklärung zu geben. Doch musste damit gereehnet werden, dass es an ein bestimmtes Rassenempfinden geknüpft zu sein scheint. Ohne aber hier des näheren darauf eingehen zu können, sei nur konstatiert, dass wir es vom Anfange der altorientalischen Kunst an über das Christliche hinweg und in der ganzen islamischen Zeit immer wiederfinden. Doch gab es — wenn wir von weniger auffallenden Differenzierungen absehen - ganze grosse Perioden, in denen es mehr oder weniger zurücktrat, und mit anderen Prinzipien im Kampfe lag. Am schärfsten kam diser Kampf gegenüber dem plastisch — räumlichen Prinzipe zum Ausdruck, da dieses geradezu einen Gegenpol bedeutet. Denn während das Flachprinzip bloss eine flächenhafte Projektion des darzustellenden Gegenstandes anstrebt und das dreidimensionale Material für die natürliche Relation der Höhen und Tiefen des Gegenstandes nicht ausnützt, sucht das plastische Prinzip in der Reliefskulptur durch verschiedene Abstufungen in der Modellierung nicht nur das räumlich Nähere und Entferntere sondern auch die verschiedene körperliche Ausdehnung der einzelnen Teile vorzutäuschen oder selbst wiederzugeben. Dieses plastische Prinzip treffen wir nun deutlich als eine Einwirkung hellenistisch — römischer Kunst in der sasanidischen Reliefskulptur mit dem orientalischen Flachprinzipe im Kampfe. Bevor aber auf die formalen Aeusserungen dieses Kampfes eingegangen werden kann, muss noch festgestellt werden, dass wir bereits in der ersten Periode der Aeusserung nationalpersischer Kultur, in der achamenidischen, ein plastisches Vermögen feststellen können, das dem der klassisch griechischen Zeit durch

eine auf die Relation höher und tiefer gelegener Teile losgehende Modellierung prinzipiell nahekommt. Und zwar ist es gerade die Zeit höchster nationaler Entfaltung unter Darius und Xerxes, in der wir dies beebachten können [1]), während die Anfänge unter Cyrus noch ganz (sh. das sogenannte Cyrusrelief, *Sarre-Herzfeld*, l. c. Taf. XXVIII) und der Ausgang der Dynastie wieder stärker mit dem Flachprinzip rechnen. Da aber damals die griechische Skulptur in dieser fein differenzierten Art der Modellierung noch weit zurückstand, so müssen wir damit rechnen, dass sie hier eine ebenso spontane Aeusserung eines verwandten arischen Geistes ist, wie sie es später bei den Griechen wurde. Dieser Geist musste dann bei dem abermaligen Aufblühen persischer Nationalkultur wieder zur Erscheinung gelangen und es ist kein Wunder, wenn gerade damals die verwandte Mittelmeerplastik in solchem Masstabe Einfluss gewinnen konnte. Doch gehen wir zunächst weiter. Während in der Folge vor allem durch das hereinbrechende arabische Element das eigen Persische wieder zurückgedrängt wurde, so kam doch bald wieder wie in religiöser und politischer, so auch in künstlerischer Beziehung seine selbstständige Kulturstellung zum Ausdruck. Ist uns auch erst vom XII./XIII. Jahrhundert an ein reicheres figürlich plastisches Denkmälermaterial erhalten, so ist es doch bezeichnend, dass wir gerade in dem in Persien bereits von vorislamischer Zeit her vererbten Stuckmaterial eben jene weiche plastische Modellierung finden, die auch da nur als eine Aeusserung des naturalistischen arisch persischen Geistes gelten kann, da in jener Zeit dieses Prinzip als von aussen her übertragen nirgends in Betracht kommt (Taf. IV, 3). Auch hier sehen wir neben einem starken Gefühl für die organische Rundung eine feine Differenzierung der in der Natur mehr oder weniger körperlichen und der vorne oder zurückliegenden Teile (sh. u.).

1) Sh. z. B. die plastische Bildung des Tierkörpers, besonders der Schenkelpartien auf dem Türfeiler-Relief des Dariuspalastes *Dieulafoy*, L'art antique de la Perse, III. Pl. XVII.

Sowohl in sasanidischer Zeit wie im islamischen Mittelalter sucht nun dieses plastische Prinzip mit dem orientalischen Flachrinzipe einen Ausgleich einzugehen. Auch das gäbe nun wieder eine Parallelität zwischen beiden Kunstkreisen, die eine Scheidung auch auf formalem Wege erschweren müsste, wenn nicht dieser Ausgleich in jedem Falle den besonderen Verhältnissen entsprechend auf anderem Wege gesucht und erzielt worden wäre.

In der sasanischen Reliefkulptur stehen die Anfänge noch am deutlichsten im Banne des Flachprinzipes (Reliefs Ardeschir I., Taf. IV, 2). Die Abbildung lässt dies durch die seitliche Aufnahme gut zum Ausdruck kommen. Eine vordere Reliefffläche ist streng gewahrt, die Figuren scheinen wie bei unseren Drachenreliefs zwischen diese und den Reliefgrund eingepresst, die Konturen der Figuren senkrecht zu diesen beiden Ebenen geführt, so dass sie mit der Vorderfläche bis auf eine leichte Rundung fast mit der scharfen Kante eines Winkels zusammentreffen Auch darin stimmen sie mit den Drachenreliefs überein. Die Innenzeichnung ist ebenso nur durch sekundäre Erhebungen, soweit sie zur Hervorhebung der einzelnen Glieder und Gewandteile notwendig sind, gegeben, passt sich aber genau der gemeinsamen Vorderfläche an. (Man beachte z. B. die flache Bildung des über die Brust vorgestreckten Armes der Mittelfigur). Es könnte also die Darstellung als eine rein flächenhafte Vertikalprojektion aufgefasst werden, wenn nicht gewichtige Momente für das Streben sprechen würden, zwischen vorderer und hinterer Ebene eine räumliche Ueberleitung zu erzielen. So ist an den Unterschenkeln nach unten eine leichte dem natürlichen Abnehmen der Körperlichkeit entspechende Verjüngung wahrzunehmen, die Füsse aber sind keineswegs, wie es der Vorderansicht entsprechen würde, nach vorne gestellt, ein Moment, das ja immer bei Anwendung des Flachprinzips die Scheu vor der Durchbrechung der Fläche kennzeichnet. Am deutlichsten aber wird die räuliche Ueberleitung durch die Anwendung des Dreiviertelprofils am Kopfe der

Mittelfigur, was jeder flächigen Auffassung Hohn spricht und desshalb in der ganzen orientalischen Kunst fehlt. Die vordere Gesichtsfläche erscheint nämlich in einer Schräge nach hinten geführt und löst dadurch trotz der noch geringen Fähigkeit plastischer Modellierung eine stark räumliche Wirkung aus. Der Globus der Krone derselben Figur ist fast rundplastisch gebildet und an dem Kopfschmuck der ganz rechts erscheinenden Figur treten ganz deutlich sogar Unterschneidungen auf, ein Mittel, das die grosse Kluft zwischen Flachprojektion und plastischer Auffassung wohl am schärfsten kennzeichnet. Im Uebrigen sind, wie wir es auch an allen anderen sasanidischen Reliefs beobachten können, die zurückliegenden Gliedmassen und Teile, auch wenn ihnen in der Natur eine grössere körperliche Tiefe entspräche immer flacher gegeben als die vorderen, so dass sie eine zwischen den Hauptebenen liegende parallele Raumstaffel bedeuten. Ich habe dieses Relief deshalb näher herangezogen, weil es durch seine erwähnten formalen Uebereinstimmungen mit unseren Reliefs am ehesten Anlass neben könnte, letztere der sasanidischen Periode zuzuschreiben, wenngleich die Zeit Ardeschir I. gegenständlich für unsere Drachendarstellungen keine Parallelen bietet. Bevor ich aber nun die bedeutenden Unterschiede in der Flächen-und Raumbehandlung der islamisch mittelalterlichen Skulptur erörtere, sei nur noch erwähnt, dass schon in der folgenden Zeit Schapurs I. das plastisch naturalistische Gefühl derart überhand nimmt, dass es mit seiner differenzierten Modellierung, die die bestimmten Flächenstufen verwischt, durch Verkürzungen, die grössere räumliche Tiefe als die des Reliefs selbst vertäuschen, durch Unterschneidungen etz. das Flachprinzip fast ganz verdrängt. Nur bei Momenten, die eine besonders starke dreidimenstionale Vorstellung erfordern, wie bei der natürlichen Stelnung der Füsse bei Vorderansicht versagt noch das räumlich-plastische Gefühl uud führt zu unge-

schickten Kompromissen, die weder das eine noch das andere Prinzip klar zum Ausdruck kommen lassen[1]).

In der islamisch-persischen Skulptur spielt sich der Kampf zwischen Fläche und Raum in anderer Weise ab. Vor allem ist zu bedenken, dass hier das an den Natursinn der Perser geknüpfte plastische Gefühl von aussen her keine unterstützende Beeinflussung erhält, und wohl deshalb auch nicht bis zu dem Grade, wie es bei den Sasaniden der Fall war gegen das Flachprinzip aufkommt. Doch blieb es auch dort, wo es mit diesem in Berührung kam, nicht unbeeinflusst. Ich gebe nur zur allgemeinen Illustration ein Beispiel dieser Mischung, die ich, da in ihr das persisch plastische Prinzip gegenüber dem Streben nach Flächigkeit vorherrscht, für den dem persischen lokal und kulturell enger verbundenen orthokidisch – mesopotamischen Kreis typisch erachte. Auf den aus Diarbekir stammenden Stuckreliefs im Museum von Konstantinopel[2]) findet sich bei den Tierdastellungen neben der plastisch räumlich klaren Wiedergabe der dem Beschauer zugekehrten und von ihm abgekehrten Beine innerhalb zweier paralleler Flächenschichten auch eine sonderbare Art der Lösung, wie sie Taf. IV, 3 unten zeigt. Hier ist das rechte Hinterbein des Pferdes in derselben Flächenschichte dargestellt, wie das linke. An der Stelle aber, wo es von diesem überschnitten wird, ist es ziemlich unvermittelt gegen den Reliefgrund gezogen, um das Hintereinander deutlich zu machen. Trotz sonstiger plastisch räumlicher Modellierung führte also hier doch die Einwirkung flächenhaften Empfindens zu diesem Kompromiss.

Im seldschukischen (kleinasiatisch - armenischen) Gebiet aber war traditionnell das Flachprinzip das primär gegebene. Der reiche Reliefschmuck von Achtamar ist nur ein monumen-

1) So die Stellung der Füsse der Krieger auf dem Relief VI in Schapur, die schon *Herzfeld* (Iranische Felsreliefs, S. 223) zu einer einleuchtenden Erklärung Anlass gegeben haben.

2) *Sarre* publiziert sie unter des Denkmälern « Seldschukischer » Kleinkunst, Taf. IV u. V.

tales Beispiel für eine ganze Schichte, die sich hauptsächlich in der Ornamentik auslebt. Schon hier machte sich aber ein bis zum Eintreten der Türken im Reliefstil unbekanntes, höchst sonderbares Prinzip geltend, das weder mit dem Flachstil, noch mit dem raumillusionistischen platischen Stile zu vereinen ist. Da sehen wir z. B. in Taf. II, 3 die Königsfigur ganz flächenhaft gehalten, an derselben Darstellung aber das von der Figur gehaltene Kirchenmodell als die Hälfte eines dreidimensionalen Körpers heraustreten. Dabei ist aber eine streng kubische Form eingehalten, die den geradezu als Freiskulptur gebildeten Körper innerhalb eines strengen Flächenschemas einpresst [1]). Diese Art der Auffassung ist nicht nur an der Reliefskulptur sondern auch in der Freiskulptur nachzuweisen. So ist an dem bereits oben herangezogenen Löwentorso, Taf. V, 1 der Körper des Tieres, dessen Beine und Hinterteil fehlen, ganz in ein Prisma einbezogen und seine natürlichen Rundungen nur durch flaue Uebergänge an den Kanten angedeutet. Die leichten Senkungen des Rückens und der Weichen sind geschickt für den von rechts her auf den Rücken geschlagenen Schweif ausgenützt, so dass die Grenzebenen des Prismas nirgends überschritten, ja sogar betont werden. Ebenso ist der Kopf bloss durch das keilförmige Aufeinanderstossen mehrerer Ebenen gegeben, wobei sekundäre Erhebungen, wie sie durch Nase und Augenhöhlen natür-

[1]) Unter kubisch sei nicht bloss würfelförmig sondern überhaupt ein körperliches Schema verstanden, das etwa auch eine Rundform sein könnte; die Sprache wird hier dem Begriff nicht gerecht. Dass diese kubische Auffassung hier nicht zufällig durch den Gegenstand gegeben ist, geht daraus hervor, dass die an demselben Bau innerhalb des Reliefschmuckes hervortretenden Löwenköpfe (sh. Abb. 186 bei *Rivoira*, Arte musulmana) ebenfalls dieses strenge Einkomponieren in eine kubische Form erkennen lassen. Dasselbe Prinzip in Verbindung mit Flachrelief findet sich auch an den inschriftlich mit Armenien in Zusammenhang zu bringenden Stuckornamenten von Deir es Suriani in Egypten (*Strygowski*, Altai, Iran, Abb. 176, 177 u.a.o.) und in der dieser Traditien folgenden islamischen Stuckornamentik der türkischen Dynastien in Kairo (z.B. Mihrab der Medrese Mohammed Nassirs, *Franz Pascha*, Kairo, S. 56). Auch die doppelte Reliefschichte, wie sie an diesen und neuerdings auch auf iranischem Boden in der Stuckdekoration auftritt (*Strygowski*, l.c. Abb. 119), dürfte damit in Zusammenhang stehen.

lich gegeben wären, vermieden sind, und nur die kubische Gesamtform wirksam wird. Am deutlichsten ist dies wohl durch das dreikantige Prisma ausgedrückt, das die Stirnhaare körperlich zusammenfasst und zugleich Gelegenheit für die Anbringung der sonst schwer im die Masse einzupassenden Ohren gibt. Diesem strengen Kubismus entspricht es auch, wenn Augen und Haare ganz in der Fläche durch blosse Ritztechnik gegeben sind, doch so, dass durch die Linienführung deutlich die Struktur der einzelnen Lockenbüschel zum Ausdruck kommt. Mag auch dem Stücke kein besonderer küustlerischer Wert zuzuschreiben sein, so muss doch in der scheinbaren Roheit eine strenge Gesetzmässigkeit erkannt werden. Sie entspricht einem Kunstempfinden, das stark körperlich denkt, aber im Gegensatze zur griechischen Art den Körper nicht als Organismus, sondern als Summe einzelner Teile erfasst.

Das in der Freiskulptur nachweisbare kubische Prinzip hat aber auch im Hochrelief Geltung erlangt. In den Genienreliefs von Konia Taf. II, 2, mag es wohl nur durch die starke Reliefhöhe und das Steilführen der Ränder wirksam werden. Dies erklärt sich aber daraus, dass wir es hier erweisbar mit einer blossen Projektion eines gemalten Vorbildes (sh.oben) zu tun haben. Deutlich ist dies daran zu erkennen, dass die Gesichter, wenngleich im Dreiviertelprofil gezeichnet, nicht in plastischer Verkürzung gegeben, sondern auf der zum Reliefgrund parallelen Vorderfläche einer in den Umrissen senkrecht herausgearbeiteten Bosse eingezeichnet sind. (Hier ist also nicht wie auf dem sasanidischen Relief Taf. IV, 2 das Dreiviertelprofil eine plastisch hergestellte Ueberleitung von Fläche zu Fläche). Wohl aber kommt das Gefühl für kubische Körperlichkeit in jenen Fällen zum Ausdruck, in denen es sich darum handelt, die vom Beschauer abgekehrten Glieder, für die der Raum nicht ausreichen würde um sie ihrer natürlichen Ausdehnung entsprechend zu gestalten, doch körperlich zur Geltung zu bringen, ohne die Grenzebenen zu durchbrechen. Da hier aber eine plastische Modellierung

keine Geltung hatte, und das Gefühl für die kubische Ausdehnung des Tierleibes und der Gliedmassen im Vordergrunde stand, so konnte nur jener Ausweg gefunden werden, den wir an unseren Greifenreliefs vorfinden: Ein allmähliches Herausziehen der Ebene des betreffenden Gliedes aus dem Reliefgrund bis zur vorderen Reliefffläche, wo es seine ursprüngliche Körperlichkeit voll erreicht. Ebenso sind auch die anderen gelegentlich der Reliefbehandlung S. 9 angeführten Momente, wie die doppelte Bildung der Ohren, und die Anbringung der Nüstern auf dieses Prinzip zurückzuführen. — So müsste aus dem blossen Erkennen der herrschenden *formalen* Prinzipien eine sichere historische Einstellung möglich sein, wenn sie auch durch das Vorkommen gegenständlicher und gestaltlicher Parallelen in noch so vielen Lokalen und Zeitperioden erschwert wird, und wenn auch für diese oder jene formale Lösung eine historisch bestimmt fixierte Parallele fehlte. Für unseren Fall sind wir aber in der glücklichen Lage, eine solche auch für die Hochreliefskulptur zu besitzen. Es sind Teile einer Steinumrahmung im Museum von Konia, auf der Tierszenen dargestellt sind. Ich gebe ein solches Bruchstück Taf. V, 3 nach *Sarre* 3), um zunächst auf die gleiche Art der Behandlung der dem Reliefgrund zugekehrten Beine zu verweisen. Im übrigen sind die Tiere (Einhorn einen Elefanten jagend) wie Sarre ganz richtig konstatiert «in starkem Relief gehalten und fast als Freifiguren behandelt, wobei aber doch die flächige Behandlung der Oberfläche auffällt». Also genau wie bei den « sasanidischen » Drachenreliefs. Man suche aber innerhalb der sasanidischen Kunst nach einem so eigentümlichen Kompromiss zwischen flächenhafter und körperlicher Auffassung, wie er durch das Herausziehen der rückwärtigen Beine gegeben ist. Das würde den dort erkannten Prinzipien völlig wiedersprechen.

Gelegentlich des eben herangezogenen Frieses sei in diesem Zusammenhange noch auf ein Moment aufmerksam gemacht,

(3) l. c. Abb. 12.

das aus dem gleichen Bestreben nach körperlicher Darstellung hervorgeht, doch eher als ein Kompromiss desselben mit der persisch - plastischen Behandlung angesprochen werden kann, wo diese bereits mit dem Flachprinzip in Berührung getreten ist. Es ist die eigentümliche Art, wie der Flügel des Einhorns gegen das Schenkelgelenk abgesetzt ist. Durch die in schräger Rundung geführte schüsselartige Umrahmung des Schenkels ist innerhalb der Masse des Tierleibes genug Raumtiefe erzielt, um auch für dessen erhabene Durchbildung zu genügen. Auch Dadurch ist also ein Mittel gefunden, das sowohl dem Rumpfe wie dem Gliede seine körperliche Ausdehnug gestattet, ohne dass die gemeinsame Vorderfläche durchbrochen zu werden braucht. In der persischen Fliesenkeramik und Metallplastik ist diese Art durchaus geläufig. In der seldschukischen Plastik scheint sie von dorther übertragen, — die Mitarbeit persischer Künstler und besonders persischer Stuckateure an den kleinasiatischen Seldschukenbauten ist ja bekannt, — und ist dort deshalb auch nur bedingt zu erwarten. So fehlt sie an unseren Reliefs, wo die Lösung durch das dekorative Band rein in der Fläche erzielt ist, fehlt aber auch an einem geflügelten Drachen desselben Frieses, dem das Taf. V, 3 gegebene Stück angehört [1]) So lässt sich trotz der verschiedenen zusammenströmenden Einflüsse doch in dem Streben nach kubischer Form ein Prinzip erkennen, das als spezifisch türkisch angesehen werden muss, da es zugleich mit dem nordischen Strome in Wirksamkeit zu treten beginnt, und in dessem machtvollsten, lokal und kulturell am schärfsten determinierten Reich, in Kleinasien, am deutlichsten ausgeprägt ist.

b. Flächen - (Massen -) und Linienkomposition.

Wie die Raumkomposition der beiden Reliefs ganz im Block gedacht ist, so ist die flächige (Massen -) Verteilung der Figuren streng dem natürlich gegebenen Rahmen angepasst. Da

1) Sh. Sarre, l, c. Abb. 15.

diesbezüglich zwischen der Hochreliefbehandlung und der als Wiedergabe des Textilmusters am Taq i bostan nötigen Flachheit nicht zu unterschieden werden braucht, so kann das sasanidische Beispiel Taf.IV, 1 direkt vergleichsweise herangezogen werden. Auch darin haben die beiden Kunstkreise verwandte, aber auch unterschiedliche Züge.

Der Rahmen ist in dem einen Falle nahezu quadratisch, in dem andern kreisförmig. In beiden Fällen wird die gewollte Anpassung deutlich : An dem Taq i bostanmuster folgt die Krümmung des Schweifes dem Rund und dieser Schwung wiederholt sich in den Flügeln, der Nackenlinie und in entgegengesetzter Richtung an der Halskontur und setzt sich in den Linien der Beine fort. Am Schulterteil des Flügels ist die Kreisform, wenn auch etwas exzentrisch wiederholt und vereinigt die nach links und rechts geschwungenen Linienzüge in einem ruhigen Mittelgliede. Der Kopf ist fast zu gross gebildet, doch offenkundig deshalb, um der hinteren Körpermasse mit dem Schweife ein Gegengewicht zu bieten und auch auf dieser Seite die Fläche in freier Symmetrie möglichst auszufüllen. — Auf unseren seldschukischen Reliefs finden wir ebenfalls diese Anpassung. Nur ist schon der rechtwinkeligen Umrahmung entsprechend der starke Schwung in den Linien vermieden ; am Schweife, in der Nackenkontur, in dem Uebereinander der Pfoten und wohl auch durch die Furche des Maulansatzes kommt die Vertikale, durch die gleiche Höhe der Schweif-Flügel-und Ohrenenden (das Ohr bei a ist bei nachträglicher Reparatur zu tief eingesetzt), wohl auch durch die untere Konturlinie die Horizontale zum Ausdruck. Doch ist auch hier die Strenge durch geschwungene Linien gemildert, wie durch die Kurven, die durch den Bug des Schweifes zusammen mit den Tatzen gebildet werden. Der z. T. an diese Kurven angepassten Diagonalstellung der Flügel hält eine entgegengesetzte Schräge die Wage, die fluktuierend von den Ohren über den Nacken, die mittlere Flügelgrenze und das Schweifband bei b durch den Fortsatz bis zur unteren Ecke führt,

bei a aber bezeichnenderweise (sh. S. 32) bereits in die Kontur des Schweifes zu verlaufen scheint. Bemerkenswert gegenüber der Einpassung am Taq i bostanrelief ist noch das Aufwärtsstellen des Kopfes, wodurch die obere Ecke gleichmässiger ausgenützt wird, und dementsprechend das stärkere Erheben des abgekehrten Beines.

In dem Prinzipe einer strengen dekorativen Aufteilung, die die Wirkung des Grundes gegenüber der Darstellung berücksichtigt, sind also die beiden allerdings je einen speziellen Fall bedeutenden Denkmäler aufs engste verwandt. Nun ist aber zu sagen, dass dieses Prinzip überhaupt eng an das Flachprinzip gebunden ist, da bei dem Mangel an plastischer Ausdrucksmöglichkeit ein klares und überlegtes Absetzen von Fläche und Grund Bedingung für eine klare Erfassung der Darstellung ist. Der dekorative Wert dieses Prinzipes steht im Orient so hoch, dass man sich selbst nicht scheut ihm zuliebe die von der Natur gegebenen Proportionen aufzugeben. Nur in der bereits gekennzeichneten national persischen Richtung ist auch da, ihrem naturalistischen Geiste entsprechend, sowohl in sasanidischer wie in islamischer Zeit ein freierer Zug vorhanden, der in der Bildung der Figur auch auf die natürlichen Proportionen mehr Rücksicht nimmt. (Taf. IV, 3).

Nun besteht aber zwischen dem sasanidischen Beispiele und unseren Drachendarstellungen bezüglich der flächig dekorativen Auswertung noch eine weitere Verwandtschaft, die geeignet ist, uns in ganz hervorragendem Masse in das Wesen und die historische Grundlage dieser Parallelitäten Einblick zu gewähren. In beiden Fällen erscheint zwar das Tier in seine einzelnen organischen Bestandteile zerlegt und jeder für sich in seiner Eigenheit selbstständig dekorativ behandelt. Es ist wohl ein starker Sinn für die Einzelheiten des Organismus vorhanden, doch sind diese nicht wie etwa in der griechisch – römischen Antike zu einer organischen Gesamtheit verbunden, die klar das Wachstum und den inneren Zusammenhag erkennen lässt: Die Beiord-

nung tritt an die Stelle der Unterordnung, die einzelnen Posten an die Stelle der Summe. Hält man dieser sonderbaren Erscheinung die ganze sasanidische Reliefplastik mit ihrem oft bis zum Extrem gesteigerten Gefühl für den organischen Zusammenhang des Körpers, für die Funktion der Glieder und deren gegenseitige Beziehung in der Bewegung entgegen, so muss man zu dem Resultate kommen, dass dieser auf einem sasanidischen Relief dargestellte Stoff gar nicht sasanidisch oder wenigstens nicht persisch ist.

Wie ist also die Uebereinstimmumg bezüglich dieser in die organischen Bestandteile zerlegenden Art zwischen unseren und dem Taq i bostanrelief zu erklären? – Sehen wir näher zu, so ergibt sich trotz gleichen Prinzipes doch ein gradueller Unterschied.An unseren Reliefs herrscht bei aller Zerlegung doch ein festes Gefüge, da nur die im Naturorganismus vorhandenen Teile in ornamentaler Umwertung gegeben sind und höchstens die bandartigen Umrahmungen als Fremdes, zum Organismus nicht Hinzugehöriges empfunden werden können. Doch sind auch diese noch mit der Natur in Fühlung, wie aus dem allmählichen Uebergang der Kopfbehaarung zum ornamentalen Halsstreifen und aus der Anbringung der Kreispunktbänder gerade an solchen Stellen ersichtlich ist, wo ein besonderer Einschnitt im Organismus vorhanden ist (Schulterblatt gegen Rumpf und Flügel, Schwungfedern gegen Kleinfiederung). Auf den Taq i bostandrachen aber erscheinen ornamentale Zutaten auch dort, wo sie durch die Zerlegung des Organismus nicht bedingt sind, oder sind so willkürlich angebracht, dass die Figur nicht nur zerlegt, sondern geradezu verzettelt wird. Man beachte die Krabben und Halbpalmetten in den inneren Körperkonturen, das plötzliche Absetzen des Schweifes und der Pranke gegen die Mitte in spielerischen Aufrollungen, ohne dass ersterer an den Körper, letztere an eine übrigens gar nicht gegebene Schulterpartie ansetzt. Der Schulterteil des Flügels nimmt mehr auf die freie Linienkomposition als auf organische Angliederung

Rücksicht, was nicht nur seiner Umgrenzung sondern auch in der senkrechten dem Organismus des Flügels nicht entsprechenden Anordnung der Fiederteilchen zum Ausdruck kommt. Schliesslich zeigt auch die Umrahmung der Schweifes oder der sonderbare Auswuchs am Hinterhaupte, dass hier nicht bloss eine ornamentale Umwertung der vorhandenen organischen Flächenteile erstrebt ist, diese vielmehr nur der Anlass ist, um in der Freude an einem lebendigen die organischen Formen gänzlich anflösenden Linienspiel weit darüber hinauszugehen.

In den gestaltlichen Motiven, die dazu in Verwendung kommen Schnörkel, Krabben etz. haben wir bereits China als gebenden Teil erkannt (sh. S. 43). Auch das formale Element der linearen Zerflatterung ist um das VI. Jahrhundert herum besonders im Kunstgewerde Chinas ein herrschendes Prinzip. Man sehe nur die entsprechenden Stofftafeln bei Falke (Abb 109 ff) oder die der Tangperiode angehörenden sonstigen Stücke des Shosoinschatzes darauf hin an. In China hat sich dieses Prinzip neben anderen durch Jahrhunderte erhalten und ist so recht eigentlich mit unserer geläufigen Vorstellung von ostasiatischer Kunst verbunden. Als China im islamischen Mittelalter neuerdings stärker auf den Westen einwirkte, hat es auch in Persien wieder stärkere Geltung erlangt (Drachendarstellungen, Wolkenmuster etz) und ist auch im orthokidischen Kreise zu finden. Weniger aber ist es in das abgelegene seldschukische Kleinasien eingedrungen. Wenn auch dort mit solchen Einflüssen zu rechnen ist, sei es durch die Türken selbst (von Zentralasien her,oder durch die dorthin berufenen persischen Arbeiter), so konnte es doch nur in geringem Masse Fuss fassen,da hier der türkische Eigengeist zu stark solchen Prinzipien widersprach. Denn selbst in den aus dem Osten übernomenen Genienreliefs von Konia tritt an die Stelle des kräftigen linearen Schwunges der Vorbilder eine strenge Massigkeit und in unseren Reliefs sind die wenigen gestaltlichen Motive, die eine solche lineare Bewegung erzielen könnten, (Aufdrehen der Schnauze, Einrollungen),

für den Gesamteindruck durchaus nicht bestimmend. Bei den Seldschuken herrscht eben das kräftige reine Prinzip der Zerlegung in die einzelnen organischen Teile. Bis in die Detailbehandlung der Pfauenfedern ist es an unseren Reliefs zu konstatieren. Wenn wir nun wieder diesbezüglich die ganze Völkerwanderungskunst überblicken, sehen wir dieses zerlegende Prinzip vom äussersten Norden Europas an über das ganze Steppengebiet der asiatischen Ländermasse verschieden variert verbreitet. Zu dieser Zeit ist es auch im äussersten Osten infolge der starken Einflussnahme der Nordvölker durch das chinesische Element hindurchgegangen und erscheint, wohl auf Wege des Seidenhandels übertragen, in seiner sensiblen chinesischen Weiterbildung an dem Relief von Taq i bostan in einer Kunst, die bis dahin anderen Prinzipien gefolgt war. Während sich aber in islamischer Zeit in Persien das organisch Verbindende durchringt und dieses sich mit dem verwandten lebendigen Naturalismus Chinas verbindet (Talismantor), wird mit den Türken das zerlegende Prinzip abermals nach dem Süden getragen und feiert gerade dort seine höchsten Triumphe, wo die Türken ihre nationale Eigentümlichkeit und ihre politische Kraft am freiesten entfalten konnten.

IV. ERGEBNIS.

(Wesen und Geist der seldschukischen Skulptur.)

In den vorhergehenden Ausführungen glaube ich genügende Beweise für den seldschukischen Ursprung der Drachenreliefs erbracht zu haben. Mochte sich auch in einzelnen Punkten die Notwendigkeit ergeben haben, durch Heranziehung allgemein historischer Verhältnisse Stützpunkte zu gewinnen, so lasst doch schon das heute bekannte Denkmälermaterial, wenn man es nur genügend weit übersieht, auch auf Grund rein künstlerischer Tatsachen zu einem Schlusse gelangen. In unserem Falle mag die Parallelität der Ergebnisse der einzelnen vorstehenden Untersuchungen für die Richtigkeit des Gesamtergebnisses bürgen.

Danach konnte für unsere Reliefs nicht nur die allgemeine Einstellung in den seldschukischen Kunstkeis gegeben werden, sondern sogar die grosse Blütezeit unter Alaeddin als nähere zeitliche und die Kunstzentrale Konia als örtliche Abkunft wahrscheintlich gemacht werden. Waren dafür schon durch Verwendung und Material äusserliche Anhaltspunkte gegeben, so konnte auch auf Grund technischer Eigentümlichkeiten die Wirksamkeit eines Kunstkreises geltend gemacht werden, der als gebend bisher nur wenig in die wissenschaftliche Behandlung der Südkulturen einbezogen wurde, trotzdem man bereits angefangen hat, die Kunst der Türken zur Zeit ihrer politischen Machtantfaltung im islamischen Mittelalter zu behandeln. Es liess sich erkennen, dass in diesen Kunstäusserungen innerhalb der islamischen Welt neuerdings Kräfte wirksam wurden, die bereits lange vorher eine Rolle spielten und schon an den Anfängen der islamischen Kunst beteiligt waren. Es sind Kräfte, die sich in jahrhunderte- ja jahrtausendelanger Tradition ausserhalb des historischen Zusammenhanges der Südkulturen forterbten und in diesen nur in bestimenten Perioden eingriffen.

Bei der Behandlung des dargestellten Gegenstandes und des gestaltlichen Motivs zeigte sich, welche bedeutende Rolle die grosse Steppeneinheit des eurasiatischen Nordens gegenüber den südlichen Hoch-Kulturinseln durch ihre vermittelnde Tätigkeit übernahm, deren künstlerische Wirksamkeit nicht geringer ist als der Austauch der Südkulturen untereinander.

Wie aber in diesen verschiedene formale Elemente ausgeprägt waren, die bei gegenseitiger Berührung einander durchsetzten, so brachten auch die Türken Elemente mit, die durchaus Eigenes bedeuten und im Kampfe mit denen der eroberten Gebiete erst recht erstarkten. Diese einer Kunst aus sich selbst eigenen Elemente, die doch als der eigentliche Ausdruck individuellen Kulturgeistes die wichtigsten sein müssten, werden aber von der Wissenschaft zumeist vernachlässigt oder gar nicht erkannt, in dem Bestreben, Einwirkungen der gerade zufällig be-

kannten Kunstkreise festzustellen. So hat man die Formenwelt der seldschukischen Kunst auf dem Boden der hellenistisch - römischen und byzantinischen Kunst entstanden sehen wollen unter Vermittlung Syriens und Einflussnahme Persiens, und in ihren bildlichen Darstellungen « nichts anderes als unverstandene Nachahmungen antiker und byzantinischer Vorbilder ». Ausser diesen übrigens nur gelegentlich auftretenden Einwirkungen der Mittelmeertradition und des als ein etwas gar zu wenig determinierter Begriff eingeführten « Persischen» konnte hier auch Armenien, der ‚zentralasiatisch - buddhistische und sogar der ostasiatische Kreis als wirksame Faktoren geltend gemacht werden. Doch hat man selbst die wenigen erkannten Einflüsse zur Hauptsache gemacht und weit überschätzt, das eigentlich seldschukisch — türkische aber darüber ganz vergessen oder damit abzutun geglaubt, dass man diesen Völkern jede Originalität absprach.

Fassen wir nun aber das zusammen, was wir in der seldschukischeni Skulptur als das Wesentliche und als ihr Eigenstes erkannt haben, so ergibt sich :

Vielleicht aus der ärmereu Natur, aus der seine Träger stammten, geboren ist es hier ein klarer, strenger, die Natur nicht als Organismus in ihren Zusammenhängen, wohl aber als eine Summe von Einzelheiten wertender Geist, dem es aber, wie bei allen Wüsten-und Steppenvölkern an einer Freude am Fantastischen nicht mangelt. Künstlerisch kommt dies durch folgende Momente zum Ausdrück :

Das Material ist diesen Völkern - nicht wie etwa in der reifen griechischen Kunst-bloss Mittel zur Darstellung, vielmehr lässt sich an dessen eigentümlicher technischen Bebandlung ein feines Gefühl für dessen Beschaffenheit und seine Werte erkennen, die im Metall durch die Ausnützung des Glanzes, im Stein durch die Wahrung des Blockes, durch die Gegenüberstellung glatter und gemusterter Flächen, wie überhaupt darin zum Ausdruck kommt, dass man durch die technischen Mittel

nicht das Stoffliche des Naturvorbildes, wiedergeben will, sondern das Stoffliche des Materials selbst, in dem jenes erscheinen soll, wirken lässt.

Dementsprechend ist auch gegenständlich eine «Darstellung» als Schilderung des Natürlichen nicht gewollt. Nicht der Natureindruck an sich, sondern die in ihn naiv hinein gesehene Bedeutung regt zur künstlerischen Wiedergabe an, der Gegenstand ist nicht Erzählung sondern Symbol. Das Charakteristische wird zum Wesentlichen, das Fremdartige zum Problem. So auch in der Gestalt. Nicht der Organismus als ein zusammenhängendes Ganze wird gegeben, wohl aber seine einzelnen klar als Besonderheiten erfassbarea Glieder aneinandergereiht. Darum ist es auch möglich, dass charakteristische Teile verschiedener Naturgestalten selbstschöpferisch zu einer neuen Gestalt vereinigt werden.

Formal kommen diese Gesetze verschiedentlich zum Ausdruck: Im Flachrelief ist es die ehrliche Flachprojektion auf die Ebene, die nicht Dreidimensionales auf der zweidimensionalen Fläche vortäuschen will. In der Freiskulptur die kubische Auffassung der Form, die den Körper als räumlich begrenzte Masse erscheinen lässt. Im Hochrelief wirkt beides zusammen und führt zu rämlichen Lösungen, die nichts mit Illusion zu tun haben, wie sie durch plastische Modellierung gegeben werden könnte. Auch in der Fläche herrscht nicht das zufällige Gesetz der Natur, sondern das der Wirksamkeit unter bestimten Bedingungen. Die Aufteilung innerhalb eines gegebenen Flächenraumes nicht durch flüssige die Massen verbindende sondern sie zerlegende aber nicht zersetzende Linien steht höher als Proportion und organischer Zusammenhang. Denn nicht Natur soll gegeben werden sondern Kunst.

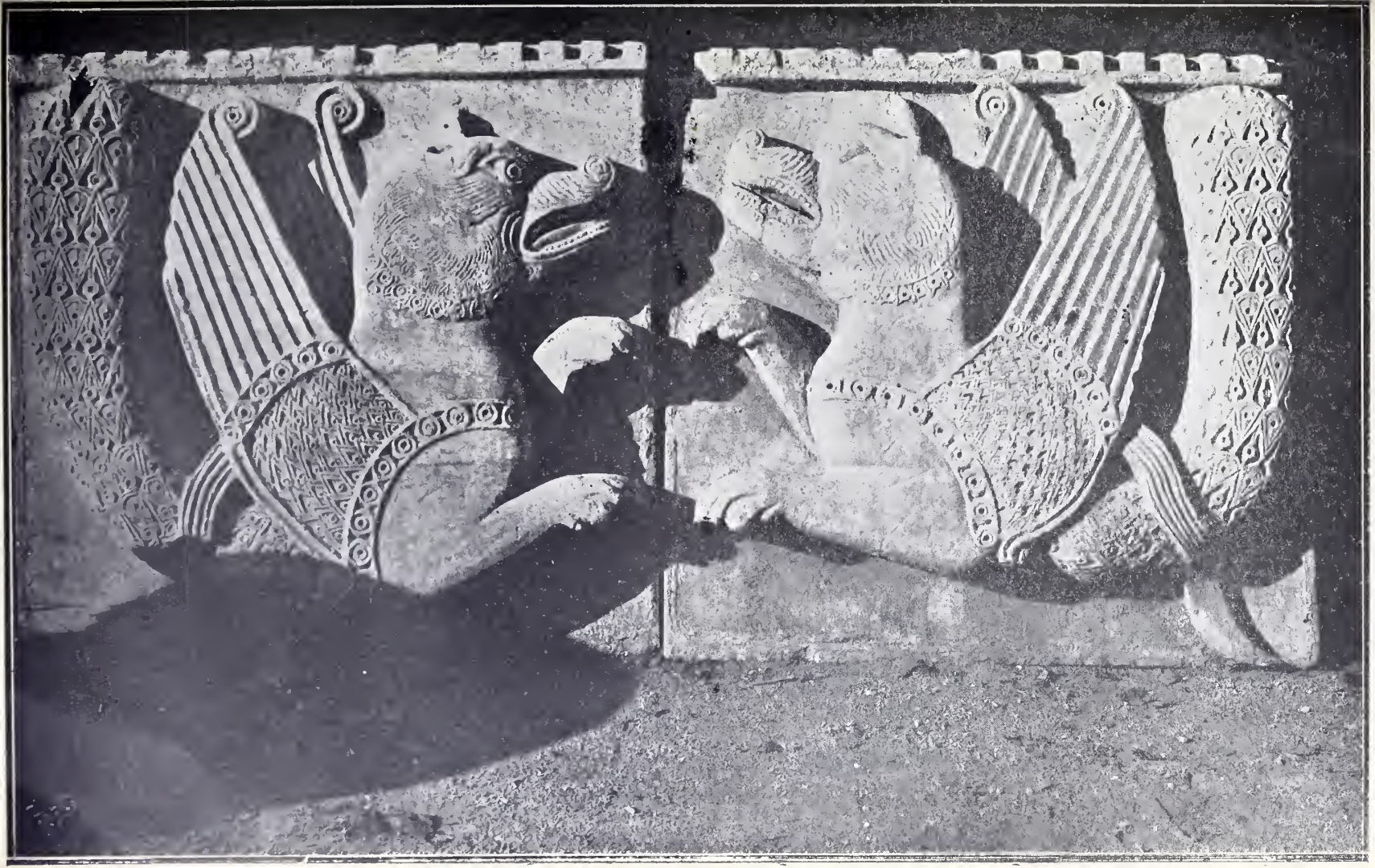
Dass es kein Nichtkönnen ist, das uns hier entgegentritt, wird deutlich, wenn man diese Prinzipien erkannt hat und sieht, wie eines dem anderen entspricht und alle aus demselben Geist geboren sind. Freilich gibt es auch hier Gutes und Schlechtes.

Die Qualität kann aber nicht nach den Gesetzen fremder Kunst beurteilt werden, sondern eben auf Grund des Erkennens des Eingenartigen. Wo dieses in seiner vollen Reinheit hervortritt,- und dazu boten ja unsere Drachenreliefs im Vergleich zu anderen Denkmälern Gelegenheit genug- dort kann nicht von Missverstehen gesprochen werden. Nur eben dort, wo fremde Einflässe den eigenen Prinzipien entgegenstanden und nicht zu einer Anpassung gelangten.

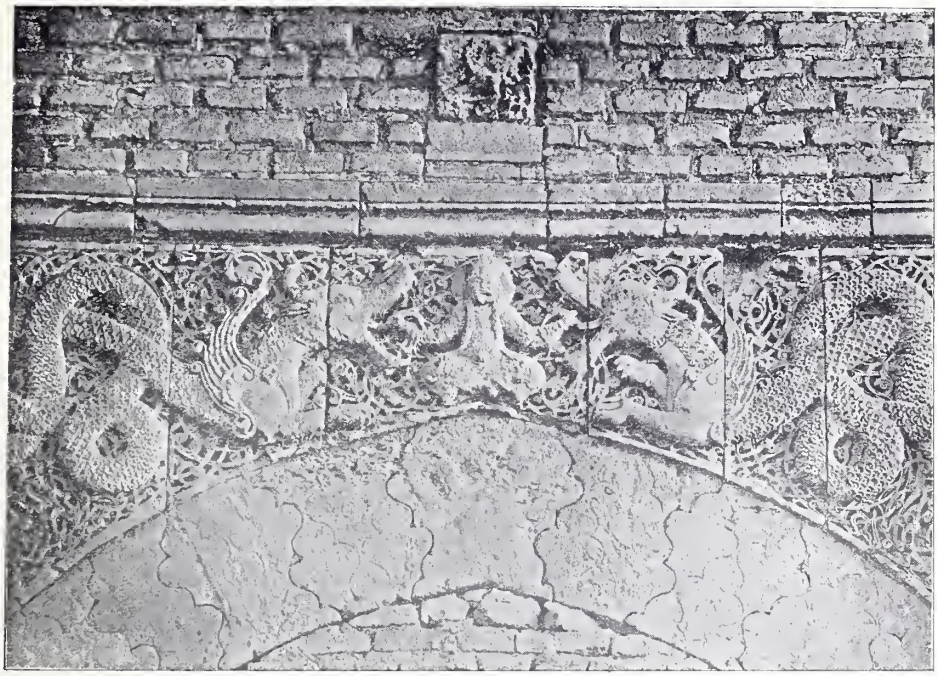
So war die Frage, ob sasanidisch oder seldschukisch nur ein Anlass, um in das Wesen dessen einzuführen, was seldschukisch türkisch genannt werden darf.

ERRATA

Seite	6,	Zeile	15: 1910 statt 1916
»	9,	»	2 (von unten): des statt bes
»	15,	Anm.	1: stammt statt stanunt
»	37,	»	2: Stoffmusters statt Stomffusters
»	37,	»	6 (von unten): persisch statt perisch
»	41,	»	16: stammend statt stammed
»	41,	»	22: Vogel bezeichnet statt vogelbezeichnet
»	42,	Anm.	1: umgebenden statt umgebanden
»	43,	Zeile	6 (von unten): Mustern statt Mnstern
»	45,	»	5: der statt das
»	48,	»	2 (von unten): räumliche statt räuliche
»	49,	»	18: geben statt neben
»	49,	»	3 (von unten): dreidimensionale statt dreidi-[menstionale
»	51,	»	5: plastischen statt platischen



DRACHENRELIEFS IN DEN KAIS. OSMANISCHEN MUSEEN.



1. BAGDAD, TALISMANTOR.

2. KONIA, RELIEF VOM STADTTORE ALAEDDINS.

3. ACHTAMAR, WANDRELIEF DES KOENIGS GAGIK.

1. KAIS. OSM. MUSEEN, RELIEF AUS KONIA.

2. KAIS. OSM. MUSEEN, RELIEF AUS NESIBIN.

1. TAQ I BOSTAN, GEWANDMUSTER VOM REITERBILD CHOSRAVS II.

2. TAQ I BOSTAN, RELIEF ARDESCHIR I.

3. KAIS. OSM. MUSEEN, STUCKRELIEF AUS DIARBEKIR.

. KAIS. OSM. MUSEEN, LŒWENTORSO, SELDSCHUKISCH.

2. ANI, GREGORKIRCHE, FRESKO.

3. KONIA, RELIEFFRAGMENT, STEINUMRAHMUNG.]

EN VENTE AUX MUSÉES IMPÉRIAUX OTTOMANS

Piastres

Catalogue des monnaies musulmanes

TOME I. (GALIB EDHEM) *Monnaies turcomanes*, édition turque, XXXII-183 p., VIII pl. en phototypie, relié . . . . . 25 »
(GALIB EDHEM) édition française, XX-175, VIII pl. en phototypie relié . . . . . 40 »

TOME II. (GALIB EDHEM) *Monnaies des khalifes ommayades et abbassides* (en turc). LXXX-466 p., V pl. en phototypie, relié 40 »

TOME III. (MUBAREK) *Monnaies djenguizides, ighanides et des khans de Crimée* (en turc), XX-276 p., IV pl. en phototypie, relié . . . . . 25 »

TOME IV. (AHMED TEWHID) *Monnaies des Khakans turcs, de Seldjoukides et des princes d'Asie mineure* (en turc), XXVIII-567 p., VII pl. en phototypie. relié . . . . . 40 »

TOME V. *Monnaies fatimides, eyyoubides et mamlouks* (en turc) , ... *en préparation*

TOME VI. (HALIL EDHEM) *Monnaies ottomanes*. premier volume (en turc), XVI-427 p., XII pl. en phototypie . . . . . 40 »

(HALIL EDHEM) **Catalogue des sceaux en plomb arabes, arabo-byzantines et ottomans** (en turc), 71 p. avec figures dans le texte, cartonné. . . . . 10 »

(A. JOUBIN) **Catalogue des sculptures grecques, romaines, byzantines et franques** (édition française) . . . . . *épuisé*
(édition turque), 118 p., broché 3 »

(A JOUBIN) **Catalogue sommaire des monuments funéraires** (édition turque), 116 p., broché . . . . . 5 »

(J. H. MORDTMANN) **Catalogue des monuments himyarites et palmyréniens** (édition fançaise) . . . . . *épuisé*
(édition turque), 102 p., broché 5 »

(V. SCHEIL) **Catalogue des monuments égyptiens** (édition française). . *épuisé*
(édition turque), 112 p., broché 5 »

(G. MENDEL) **Catalogue des figurines grecques de terre cuite** (et français). X-663 p., XV pl. en simili-gravure, broché. . . . . 60 »

(J. EBERSOLT) **Catalogue des poteries byzantines et anatoliennes** (en français), 40 p., 45 fig. en simili-gravure dans le texte broché 10 »

(G. MENDEL) **Catalogue des sculptures grecques. rommaines et pyzantines** (en français)

TOME I. N°s 1-256; XXIV-596 p., avec 285 fig. dans le texte, broché . 80 »
TOME II. N°s 257-798; 593 p., avec 493 fig. » » » . 80 »
TOME III. N°s 799-1413; XII-668 p , avec 576 fig. dans le texte. *va paraître*

(G. MENDEL) **Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du musée de Brousse** (en français), VIII 189 p., II pl. en héliogravure, 92 fig. en simili-gravure dans le texte 30 »

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00740 3518

Piastres

Katalog der Babylonischen und Assyrischen Sammlung

(E. UNGER) Band III Geräte . . . . . *sous presse*

Publikationen der Kaiserlich Osmanischen Museen :

HEFT I. (E. UNGER) *Zwei babylonische Antiken aus Nippur (Die Nippurelle; Weihgeschenk des Gudea)*, 31 S. mit 2 Tafeln. 7 »

HEFT II. (E. UNGER) *Reliefstele Adadniraris III. aus Saba'a und Semiramis*, 42 S. mit 7 Tafeln . . . . . 12 »

HEFT III. (E. UNGER) *Die Stele des Bel-harran-beli-ussur, ein Denkmal der Zeit Salmanassars IV.* (782-772), 16 S. mit 3 Tafeln . . . . . 7 »

HEFT IV. (H. GLÜCK) *Die beiden « Sasanidischen » Drachenreliefs* (Grundlagen zur Seldschukischen Skulptur) 64 S. mit 5 Tafeln . . . . . 12 »

HEFT V. (E. UNGER) *Die Reliefs Tiglatpilesars III. aus Nimrud. sous presse*

Également en vente aux Musées Impériaux Ottomans :

(GALIB EDHEM) *Essai de numismatique Ottomane ; catalogue de monnaies et médailles de la collection de l'auteur* (en turc). XXII-510 p., XII pl. (1890), non relié . . . . . 30 »

(GALIB EDHEM) *Essai de numismatique seldjoukide, catalogue des monnaies de la collection de l'auteur* (en turc) XXXII-143 p., V pl. (1892), non relié . . . . . 25 »

Ces ouvrages sont également en vente chez Otto Harrassowitz, Leipzig

---

Les photographies des monuments se vendent seulement aux Musées Impériaux Ottomans

---